رشید امجد کے افسانوں کا فنّی و فکری مطالعہ

(''بے زار آدم کے بیٹے'' سے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' تک)

مقالہ برائے ایم فِل (اردو) ۔۲۰۰۳ء

مقالہ نگار:

صفیہ عباد (J-7510607)

اسسٹنٹ پروفیسر۔شعبہ اردو

ایف۔جی۔پوسٹ گریجویٹ کالج فار ویمن،

کشمیر روڈ۔راولپنڈی کینٹ۔

نگران:

پروفیسر احمد جاوید

ایسوسی ایٹ پروفیسر۔شعبہ اردو

ایف۔جی۔کالج، ایچ ایٹ،

اسلام آباد۔

علّامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

فہرست

باب سوم

رشید امجد کا ذہنی و فکری پس منظر ۶۳

باب چهارم

موضوعات ۸۷

انفرادی موضوعات

اجتماعی موضوعات

نفسیاتی موضوعات

آفاقی موضوعات

باب پنجم

باب ششم

باب ہفتم

باب ہشتم

باب نہم

پیش لفظ

کہانی کا وجود بنی نوع انسان کی زندگی کے ساتھ وابستہ ہے۔ کہانی لکھنا، پڑھنا اور سننا کسی نہ کسی حوالے سے کم و بیش ہر شخص کی دلچسپی کا موجب ہے۔ اپنی بھی افسانے کے ساتھ دلچسپی رہی ہے۔ اس ضمن میں لکھنے لکھانے کی کچھ ناتمام سی کوششیں بھی کیں۔ شاید یہی وجہ تھی کہ ایم فِل کے لئے مقالے کے موضوع کے انتخاب کا جب مرحلہ آیا۔ تو دو چار موضوعات جو پیش نظر تھے۔ ان میں نیا افسانہ بھی تھا۔ اس حوالے سے خصوصاً ساٹھ کی دہائی میں نئی لسانی تشکیلات، نئے موضوعات، نیا اسلوب، ٹیکنیک کے نئے تجربے اور پھر وہ افسانہ نگار جو اس حوالے سے ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ میرے پیشِ نظر تھے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر نثار احمد قریشی، صدر شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کے ساتھ ایک نشست بھی ہوئی۔ اور نئے افسانہ نگاروں کے حوالے سے ڈاکٹر رشید امجد کے افسانے کا ذکر بھی آیا۔ مَیں نے بحیثیت افسانہ نگار ڈاکٹر صاحب کو پڑھا ضرور تھا۔ لیکن اس موضوع پر تحقیق کے لئے مَیں خود کو بے ہمت پا رہی تھی۔ کیونکہ ان کا تقریباً چالیس پینتالیس سالہ دورِ افسانہ نگاری موضوعِ بحث تھا۔ مجھے اعتراف ہے کہ ڈاکٹر نثار احمد قریشی صاحب نے نہ صرف مجھے ذہنی طور پر اس کام کے لئے تیار کیا بلکہ مفید راہنمائی سے بھی نوازا۔ اور اس طرح نہ صرف میرے لئے موضوع کے انتخاب کا مرحلہ آسان ہوا بلکہ ذہنی یکسوئی کے ساتھ مَیں نے اپنے تحقیقی کام کا آغاز کیا۔

اردو افسانے کی تاریخ و روایت میں ساٹھ کی دہائی موضوعاتی اور لسانی اعتبار سے نئے اضافوں کا دور ہے۔ ماحول کے داخلی محرکات اور ادب کے خارجی اثرات کے سبب اردو افسانے میں ٹیکنیک کے نئے نئے تجربوں نے آغاز پایا۔ افسانے میں جدت کی اس روایت کے حوالے سے جن اہم افسانہ نگاروں کا ذکر آتا ہے۔ ان میں ایک بڑا نام رشید امجد کا ہے۔ انھوں نے ساٹھ کی دہائی سے لے کر اب تک تقریباً دس افسانوی مجموعے تشکیل دیے ہیں۔ رشید امجد نے فرد، معاشرہ، کائنات اور عہدِ حاضر کے ہر لمحہ بدلتے حالات و واقعات، خواہ ان کا تعلق سیاست سے ہو یا نفسیات سے، معاشرت سے ہو یا معیشت سے، مذہب ہو یا اخلاق، محسوسات ہوں یا تأثرات۔ زندگی کے گونا گوں تجربات و مشاہدات اردو افسانے میں دخیل کئے۔ ان کی فکر ان تمام سمتوں کا احاطہ کرتی ہے۔ ذات، کائنات، آفاق کے نئے گوشے، نئی معنوی تہہ داریوں کے ساتھ یہاں ابھرتے ہیں۔ علامت، تجرید، تخّیل، شعور و لاشعور کی کئی دنیائیں زندگی کی نئی حرکت و حرارت سے توانائی پاتی ہیں۔ نئے اردو افسانے کی روایت و ارتقاء میں رشید امجد کا یہ حوالہ بڑا قوی ہے۔ ان کے فکر و فن پر اس حوالے سے بھی تحقیقی کام کی اشد ضرورت ہے۔ جو میرے اس مقالے کی بنیادی وجہ بھی ہے۔ کہ اس موضوع کے ضمن میں

اس سطح پر ابھی تک کوئی تحقیقی کام نہیں ہوا۔ البتہ متعلقہ حوالے سے مضامین مختلف جرائد ورسائل میں چھپتے رہے ہیں۔

اس مقالے میں جیسا کہ عنوان سے بھی ظاہر ہے۔ کہ رشید امجد کے پہلے افسانوی مجموعے ''بے زار آدم کے بیٹے'' سے لے کران کے اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' تک کا بلحاظ موضوع اور زبان وبیان مطالعہ اور جائزہ شامل ہے۔ کچھ اس طور سے، کہ ان کا فنی اور فکری ارتقاء بھی واضح ہوتا چلا جائے۔

اس مقالے کے نو ابواب ہیں۔ پہلا باب مجموعی طور صنفِ افسانہ کے آغاز وارتقاء، اس کے مخصوص خدوخال، ٹیکنیک اور موضوعات سے متعلق ہے۔

دوسرے باب میں اردو افسانے کا بالخصوص تقسیم کے بعد کی صورتِ حال، ساٹھ کی دہائی، لسانی تشکیلات، ٹیکنیک کے تجربوں اور نئے افسانے کی مجموعی صورتِ حال کا بیان ہے۔ جبکہ تیسرا باب رشید امجد کا فکری اعتبار سے نفسیات کی روشنی میں مختصر جائزے پر مشتمل ہے۔ چونکہ ان کی شخصیت براہِ راست میرے مقالے کا موضوع نہیں تھی۔ لیکن شخصیت کے چند مخصوص ابتدائی نقوش اور عوامل، جو بعد میں بالواسطہ یا بلا واسطہ ان کے فکر وفن پر اثر انداز ہوئے۔ ان کا مطالعہ اس حوالے سے ازبس ضروری ہو جاتا ہے۔

چوتھا باب رشید امجد کے موضوعات سے متعلق ہے۔ موضوعات کو انفرادی، اجتماعی، نفسیاتی اور آفاقی پہلوؤں کی تخصیص کے ساتھ مختلف عنوانات کے تحت موضوعِ بحث لایا گیا ہے۔

پانچواں باب رشید امجد کے اسلوب کی مجموعی صورتِ حال کا تفصیلی جائزہ ہے۔ جس میں خصوصیت کے ساتھ ارتقائی کیفیت کو بھی پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ چھٹا باب ان کی کردار نگاری سے متعلق ہے۔ جبکہ ساتویں باب میں ان کے افسانوں کی ٹیکنیک، بیانیہ اور مکالمہ نگاری کو موضوعِ بحث لایا گیا ہے۔

آٹھویں باب میں رشید امجد کے فن کا مجموعی جائزہ ان کی انفرادیت کے حوالے سے اثرات ونتائج کا احاطہ بھی کرتا ہے۔

آخری اور نویں باب میں، اردو افسانے میں رشید امجد کے مقام کا تعین کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں دیگر معاصر افسانہ نگاروں کے ساتھ رشید امجد کا ایک تقابلی جائزہ بھی شامل ہے۔ تا کہ ان کی انفرادیت اور مخصوص طرزِ فکر کو سامنے لایا جا سکے۔

ان تمام پہلوؤں کو سمیٹنے کے باوجود میں یہ ضرور کہوں گی۔ کہ یہ تمام ابواب اپنے عنوانات کے لحاظ سے انفرادی طور پر بھی اپنے اندر ایک الگ مقالے کی حیثیت سے تحقیق کی گنجائش رکھتے ہیں۔ مستقبل کے محقق کے لئے اس حوالے

سے تحقیق کی راہیں ہنوز کھلی ہوئی ہیں۔

تحقیقی نقطۂ نظر اور رشید امجد کے فن کے حوالے سے میں یہاں چند وضاحتوں کو اشد ضروری سمجھتی ہوں۔ تا کہ قاری کی ذہنی سہولت کے ساتھ ساتھ چند غیر واضح نکات کی وضاحت ممکن ہو سکے۔

☆ رشید امجد کا افسانوی مجموعہ ''عکسِ بے خیال'' جو ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا تھا۔ اسے ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' کے نام سے ان کی کلیات ''دشتِ نظر سے آگے'' میں شامل کیا گیا ہے۔

☆ افسانوی مجموعہ ''گمشدہ آواز کی دستک'' جو ۱۹۹۶ء میں شائع ہوا۔ اس میں ملے جلے افسانے ہیں۔ کچھ ایسے افسانے جو اس سے پہلے ان کے دیگر مجموعوں میں بھی شامل تھے۔ اور بعض نئے افسانے، جن کی اشاعت یہاں پہلی مرتبہ ہوئی۔ اسی طرح زمانی اعتبار سے کچھ افسانے ساٹھ اور ستّر کی دہائی میں لکھے گئے۔ اور بعض افسانے وہ، جو نوّے کی دہائی میں لکھے گئے۔ چنانچہ زمانی و موضوعاتی ترتیب کے لحاظ سے ساٹھ اور ستّر کی دہائی کے افسانوں کو ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''بے زار آدم کے بیٹے'' کے افسانوں کے ساتھ موضوعِ بحث لایا گیا ہے۔ اور نوّے کی دہائی میں لکھے گئے افسانوں کو ان کے اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' کے ساتھ شاملِ تحقیق کیا گیا ہے۔

☆ رشید امجد کا افسانوی مجموعہ ''دشتِ خواب'' جو ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے اکثر افسانوں کو ان کے اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں دوبارہ شاملِ اشاعت کیا گیا ہے۔ رشید امجد نے اس ضمن میں وجہ یہ فرمائی کہ ''دشتِ خواب'' مارکیٹ سے ہاتھوں ہاتھ بِک گیا۔ دوسری اشاعت کی ضرورت پیشِ نظر رہی۔ حتیٰ کہ ڈاکٹر صاحب کے پاس بھی ذاتی نسخہ ناپید ہو گیا۔ چنانچہ ان افسانوں کو ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں دوبارہ شامل کیا گیا۔ اس مقالے میں جہاں جہاں ''دشتِ خواب'' کے افسانوں کا حوالہ آیا ہے۔ وہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' کے نام ہی سے آیا ہے۔

☆ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ رشید امجد کا موضوعاتی اعتبار سے پہلا مجموعہ ''کاغذ کی فصیل'' ہے۔ جس کا انداز بیانیہ ہے۔ اور دوسرا مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے'' ہے۔ جس کا انداز علامتی ہے۔ ''کاغذ کی فصیل'' کی اشاعت ۱۹۹۳ء میں ہوئی۔ جبکہ ''بے زار آدم کے بیٹے'' کی

اشاعت سب سے پہلے ۱۹۷۴ء میں ہوئی۔ اس کی وجہ بقول رشید امجد یہ ہے کہ ''بے زار آدم کے بیٹے'' کی اشاعت سے وہ بطور علامتی افسانہ نگار مشہور ہوئے۔ جبکہ ''کاغذ کی فصیل'' میں موجود افسانے بعد میں شائع کئے گئے۔ چنانچہ موضوعاتی ترتیب اور تسلسل کے خیال سے اس مقالے میں ''کاغذ کی فصیل'' سے ہی تحقیقی کام کا آغاز ہوا ہے۔

تحقیق و تنقید کا میدان بے پناہ دشواریوں اور قدم قدم پر مشکلات سے بھرا ہوا ہے۔ میرے سامنے بھی ایک طرف تو موضوع کی وسعت تھی۔ مجھے ڈاکٹر رشید امجد کے تقریباً پینتالیس سالہ دورِ افسانہ نگاری کو احاطۂ تحقیق میں لانا تھا۔ پھونک پھونک کر قدم رکھنے کے باوجود یہ احساس قدم قدم پر دامن گیر رہا کہ مقالہ کہیں غیر ضروری طور پر پھیلاؤ کا شکار نہ ہو جائے۔ ساتھ ہی ساتھ موضوع کی گہرائی اور گیرائی بھی وضاحت طلب رہی۔ ''کہاں تک جانا تھا۔ کہاں تک پہنچی ہوں'' والی کیفیت تمام وقت ساتھ ساتھ رہی۔ دورانِ مطالعہ جہاں تشنگی کا پہلو ابھرے۔ مَیں صدقِ دل سے اسے اپنی کم مائیگی کے پلّو میں باندھتی ہوں کہ ''مقابلہ سخت تھا اور جاں ناتواں'' والی بات ہے۔

تشکّر کے سلسلے کہاں سے شروع کروں اور کہاں اختتام ہو۔ انتہائی بے بسی کی حالت ہے۔ لفظ جیسے بے جان ہو گئے ہیں۔ اس احساسِ تشکر کی وصولی کا پہلا حق بارگاہِ ربّ العزّت کا ہے۔ جس کے کرم سے غارِ حرا کے صدقے میں مجھ جیسے علم کے چھوٹے چھوٹے طالبوں کو بھی روشنی مِل رہی ہے۔

مَیں ڈاکٹر نثار احمد قریشی صاحب کی تہہ دل سے مشکور ہوں۔ کہ ان کی راہنمائی سے نہ صرف میرے لئے مقالے کے موضوع کے انتخاب کا مرحلہ آسان ہوا۔ بلکہ میرے لئے انھوں نے اپنا قیمتی وقت بھی نکالا۔

مقالہ کی تکمیل اور اس کی موجودہ صورت کبھی وجود نہ پاتی اگر مجھے اپنے محترم استاد پروفیسر احمد جاوید کی سرپرستی اور مشفقانہ معاونت حاصل نہ ہوتی۔ مجھے تہِ دل سے اعتراف ہے کہ مَیں نے پروفیسر صاحب کی علمی بصیرت، ادبی راہنمائی، ذوقِ عمل سے بے حد فیض پایا۔ مَیں صمیم قلب سے ان کی شکر گزار ہوں۔ اور ان کی شاگردی میرے لئے باعثِ فخر۔

شفقتوں اور محبتوں کی ضرب بھی بعض اوقات بڑی شدید ہوتی ہے۔ ہر لحظہ یہی احساس رہا کہ یہ کام میرے بس کا نہیں۔ ایک طرف تدریس کے فرائض، دوسری طرف گھریلو ذمہ داریاں اور اس کے ساتھ ساتھ مطالعہ کے لامتناہی سلسلے ---- انشاء جی نے درست کہا تھا:

کچھ پیار دلار کے دھندے ہیں، کچھ جگ کے دوسرے پھندے ہیں

انھی دھندوں اور پھندوں سے وقت قطرہ قطرہ میرے جھولی میں گرتا رہا۔ اور الحمد للہ مقالہ مکمل ہو گیا۔

یہاں صاحبِ موضوع ڈاکٹر رشید امجد کا ذکر اور ضروری ہو جاتا ہے۔ جنھیں مَیں بعض تحقیق طلب امور کے ضمن میں سخت زحمت دیتی رہی۔ شرمندگی کے ساتھ، معذرت کے ساتھ —— اور یہ زحمت کئی بار دی۔ کبھی نشست و برخاست ہوئی۔ کبھی فون پر تبادلۂ خیال ہوا۔ اور ہر بار ڈاکٹر صاحب کی وہی مانوس آواز اور مشفقانہ لہجہ ''کیا بات کرتی ہیں جی، زحمت کی کوئی بات نہیں۔ مَیں تو بس فارغ ہی تھا'' —— جبکہ مجھے بخوبی اندازہ ہے کہ ڈاکٹر صاحب کے پاس کتنی فراغت ہے۔ اور پھر مَیں نے ان کی ذاتی لائبریری کو حق جان کر استعمال کیا۔ اللہ اجر دے۔

اپنے مشفق والدین راجہ رجاسب خان اور بیگم خورشید رجاسب کی ان دعاؤں کی محتاجی میرے لئے باعثِ صد افتخار، جو دعائے نیم شبی بن کر دھیمی دھیمی لوِ آتشیں کی طرح میرے حوصلے بلند کرتی رہیں۔ رضیہ کی حوصلہ افزائی اور دعاؤں کا ایک الگ باب ہے۔ جس میں کئی دوست احباب کے مہربان چہرے اور دوستانہ مشاورت اُمڈتی چلی آتی ہے۔ حرا اور تیمور نے مجھے مصروفیت کے وقت کاغذ قلم پکڑا کر اس تحقیقی کام میں اپنا حصہ ڈالا۔

عباد آپ کے تعاون کے ذکر میں کوئی لفظ اور کسی بات کا کوئی عنوان نہیں۔ یونیورسٹی میں ایم فِل کے داخلے کے وقت سے لے کر تقریباً تین سال تک خط و کتابت کے مرحلے، اسائمنٹس کو بروقت پہنچانا، میرے ساتھ وقت بے وقت لائبریری کی ورق گردانی، متعلقہ کتب کی تلاش، ہر ہر قدم پر آپ کا تعاون خوشدلی کے ساتھ میرے ہمراہ رہا۔ اگر اس شکرگزاری کے لئے کبھی کہیں کوئی لفظ مجھے مِل گیا تو آپ کا یہ مجھ پر قرض رہا۔

ان تشکر آمیز جذبوں کی رو میں عابد سیال صاحب کو بھولنا انتہائی ناانصافی ہوگی۔ مقالے کی کمپوزنگ سے لے کر اس کی کتابی شکل میں آنے تک کے تمام مرحلوں میں انھوں نے جتنی ذمہ داری، ذاتی دلچسپی اور محنت کا ثبوت دیا۔ یقین سے کہہ سکتی ہوں کہ اگر ان کی جگہ کوئی اور ہوتا تو میرے لئے اس ضمن میں کئی مشکلات پیدا ہو جاتیں۔ اللہ خوش رکھے۔

یہاں ان لائبریریوں کا ذکر بھلا کیونکر فراموش کر دوں۔ جنھوں نے انتہائی مایوسی کے عالم میں بھی مجھے ناامید نہ ہونے دیا۔ اور متعلقہ کتب اور مواد کسی نہ کسی صورت مِلتا ہی رہا۔ نئی اور پرانی کتابوں کی الگ الگ خوشبوئیں بھی یہیں سے مِلیں۔ جیسے نئے اور پرانے زمانے الگ الگ اور دور دور ہوتے ہوئے بھی ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں۔ یوں تو اَن گنت لائبریریوں سے فیض پایا۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ ان لائبریریوں کی مَیں احسان مند ہوں۔

☆ آرمی سنٹرل لائبریری، جی ایچ کیو، راولپنڈی

☆ جی ایچ کیو آرٹلری میس (اولڈ کلب لائبریری)، راولپنڈی

☆ لائبریری، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

☆ نیشنل لائبریری آف پاکستان، اسلام آباد

☆ میونسپل لائبریری، لیاقت باغ، راولپنڈی

☆ کینٹونمنٹ بورڈ لائبریری، راولپنڈی

☆ ڈاکٹر رشید امجد کا ذاتی کتب خانہ

☆ اور سب سے بڑھ کر اپنی مادرِ علمی ایف جی پوسٹ گریجویٹ کالج فار ویمن، کشمیر روڈ، راولپنڈی کی لائبریری اور لائبریری سٹاف کی تہِ دل سے مشکور ہوں۔ جن کے عملی تعاون نے کئی مشکل مرحلوں کو آسان بنایا۔ اللہ تعالیٰ علم کے ان خزانوں کو برکت دے۔ آمین۔

صفیہ عباد

۲۔ مارچ، ۲۰۰۳ء

باب اوّل

اردو میں افسانہ نگاری کی روایت

۱۔ اردو افسانے کا آغاز وارتقاء

۲۔ مختصر افسانے کی تکنیک

۳۔ اردو افسانہ اور ابتدائی مکتبہ ہائے فکر

۴۔ جدید افسانے کی روایت

اردو افسانے کا آغاز وارتقاء

اردو افسانے کا رجحان اور اس کا خمیر برصغیر کی مٹی میں ابتدا ہی سے رچا بسا ہے۔ یہاں کے تہذیبی اور عمرانی حوالوں میں اس کے نقوش بہت واضح اور نمایاں ہیں۔ رامائن اور مہابھارت کے رزمیہ قصوں، لوک داستانوں اور عشقیہ قصوں کی فضا اس کا ایک پس منظر بھی ہے۔ ہندوستان میں سنسکرت کی سب سے قدیم کہانی ۸۰۰ ق م میں لکھی گئی۔ اور پھر برصغیر کی معاشرت پر فطرت کے گہرے اثرات رہے ہیں۔ انسان، نباتات، حیوانات و جمادات سب کہانیوں کے کردار بنے ہیں۔ اور چونکہ اس سرزمین پر مشرقِ وسطیٰ کے سارے علاقے کے مشترکہ کلچر کا اثر بھی وقتاً فوقتاً ہوتا رہا ہے۔ لہٰذا وہاں کی کہانیاں بھی برصغیر کی تہذیب کا جز و بنتی رہی ہیں۔ مگر

''حقیقت میں کہانیوں کا نقشِ اوّل داستان ہے۔''(۱)

اور جہاں تک کہانی کا تحریر میں آنے کا تعلق ہے تو ڈاکٹر سہیل بخاری اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''ہندوستان میں تحریری افسانوں کی ابتدا رگ وید (۱۰۰۰ ق م) سے ہوتی ہے۔۔۔''(۲)

ان عوامل کی روشنی میں یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ہند کی معاشرت میں افسانے کی روایت بہت پرانی اور گہری ہے۔ اس روایت میں عرب اور عجم کی معاشرت اور ادب کی آمیزش ہے۔ عربی، فارسی اور ہندی کا امتزاج ہے۔ تاہم موضوعات کے حوالے سے پند و نصائح اور مذہب و اخلاق کی عکاسی زیادہ ہوتی تھی۔

جہاں تک کہانی کا داستان کے حوالے سے تعلق ہے تو انیسویں صدی کے اوائل سے ہی کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کے زیرِ اثر داستانوی ادب کا فروغ تیز تر ہوا۔ میر امن کی باغ و بہار، بہادر علی حسینی کی نثر بے نظیر، نہال چند لاہوری کی مذہب عشق، حیدر بخش حیدری کی لیلیٰ مجنوں، آرائشِ محفل کے علاوہ فسانۂ عجائب، داستانِ امیر حمزہ، طلسم ہوشربا اور بوستانِ خیال قابلِ ذکر ہیں۔ بعد میں اردو افسانے کی فضا کو سازگار بنانے میں ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ بقول ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش:

''حیدری کی کہانیاں مختصر افسانے کی فنی روایت میں بھی بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔''(۳)

فورٹ ولیم کالج اور داستانوی ادب کی اس حوالے سے اہمیت کے علاوہ تحریکِ سرسید کے زیرِ اثر مولوی نذیر احمد کا نام نہایت اہم ہے۔ ان کے ساتھ رتن ناتھ سرشار بھی قابلِ ذکر ہیں۔ افسانوی ادب کے ارتقائی مراحل میں ان کی کاوشوں سے انکار ممکن نہیں۔ رتن ناتھ سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' اپنے عہد کا منہ بولتا شاہکار ہے۔ حقیقی زندگی کے قصے کہانیوں کے پیرائے میں منظرِ عام پر آئے ہیں۔ مولوی نذیر احمد کے اصلاحی قصے ناولوں کے روپ میں ابھرے۔ انھوں

نے ۱۸۶۹ء میں مرأۃ العروس لکھ کر کہانی کو داستان سے جدا ایک نیا روپ دیا۔ ان کے علاوہ عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا نے بھی ناول نگاری کے ذریعے کہانی کا تانا بانا حقیقت کے ساتھ جوڑا۔ بقول وقار عظیم:

''انیسویں صدی کے آخر تیس سالوں، جن میں ایک طرف تو قدیم طرز کی افسانہ نگاری کا زور و شور تھا اور دوسری طرف سرشار اور نذیر احمد کے طرز کی ابتدا ہو رہی تھی، ہندوستان میں معاشرتی و مذہبی اصلاح کی تحریک کے دن تھے۔۔۔۔۔۔۔۔ افسانویت پر ہر جگہ وعظ گوئی اور اصلاح کا جذبہ چھایا ہوا ہے۔۔۔۔۔'' (۴)

ان حالات میں غیر ملکی ادب کے مطالعہ اور تراجم کا سلسلہ بھی پیدا ہو گیا۔ انیسویں صدی کے آخری عشرے میں ہندوستان میں قومی سطح پر تحریکیں زور پکڑنے لگیں۔ سیاسی اور طبقاتی شعور بیدار ہونے لگا۔ ادب پر ان حالات کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔

''یہ برملا کہا جا سکتا ہے کہ اردو افسانہ نے ایک ایسے ماحول میں آنکھیں کھولیں جب برصغیر کا اخلاقی و معاشی اور معاشرتی ڈھانچہ ٹوٹ پھوٹ کی زد میں تھا۔۔۔۔'' (۵)

چنانچہ بیسویں صدی کے آغاز ہی سے سیاسی تحریکوں نے ہندوستانی معاشرے کو متاثر کرنا شروع کیا۔ انیسویں صدی کا آخری عشرہ فنِ افسانہ نویسی کو نکھارنے میں پیش پیش تھا۔ افسانہ کے خدوخال کو تراشنے میں روسی، فرانسیسی، برطانوی اور کسی حد تک امریکی افسانوی ادب کے بالواسطہ اور بلاواسطہ اثرات بھی شامل ہیں۔ افسانے کا وجود یہاں بھی بہت پہلے سے موجود تھا۔ انگریزی اور فرانسیسی میں Character Sketch، Fable، Episode وغیرہ کا وجود انیسویں صدی سے پہلے کا ہے اور بیسویں صدی تک مغرب کے افسانے کی یہ روایت اتنی توانا تھی کہ ہند کے افسانہ نگاروں نے ان کے اثرات شدت کے ساتھ قبول کئے۔ غیر ملکی افسانوی ادب تراجم کی صورت بھی اردو ادب میں منتقل ہوئے۔

''ادب میں جتنے تجربات انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں ہوئے، ان کی مثال کسی دور کے ادب میں نہیں ملتی۔ افسانے کا جنم بھی اسی دور میں ہوا۔۔۔'' (۶)

انگریز کی ہندوستان آمد، زبانِ اردو کو سیکھنے اور انگریزی زبان و ادب کے اثرات نے مختصر اردو افسانے کے لئے بھی سازگار ماحول پیدا کیا۔ خاص طور پر انگریزی تعلیم کو سیکھنے کی طرف اذہان متوجہ ہوئے۔ ذہنی افق میں کشادگی پیدا ہوتی گئی۔ زندگی کے نئے نئے افق اور نئے نئے موضوعات کہانی بننے لگے۔

اور جہاں تک غیر ملکی ادب میں مختصر افسانے کے باقاعدہ آغاز اور اشاعت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں دی نیوانسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں وضاحت اس طور ملتی ہے:

" The first true collections of short stories began to appear almost simultaneously in Germany, the United States, Russia and France the second and third decades of the 19th century .... Alexsandr Pushkin and Nikolay Gogol in Russia turned to the short story, where their attention to the detailes of ordinary life contrasted sharply with that of the fantastic and legendary which had been exploited by their German American predecessors .... French short story writers, They grounded their stories in realism and emphasized clear and dispassionate observation......"

(۷)

مغربی افسانہ نگاروں نے کئی حوالوں سے اردو افسانے پر اپنے اثرات ڈالے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

''مغرب سے ہی ہمارے افسانہ نگار نے بہت سی ملی جلی چیزیں لیں۔ جوائس اور پروست سے نفسیاتی ''شعور کی رو'' کا نظریہ اور نفسیاتی گہرائیوں میں ڈوبی ہوئی کردار نگاری، لارنس کے افسانوں سے جنسی جذبہ کی تسکین اور اس کے مادی نتیجوں کی مصوری، چیخوف کا دیا ہوا انسانی محبت کا جذبہ، فرائڈ کی نفسیات، مارکس کا معاشی نظریہ اور اس نظریہ کی پیدا کی ہوئی زندگی کی گود میں پلے ہوئے نئے اشارے، کنائے، اظہارِ خیال کا زیادہ با معنی، زیادہ تصور زا اور پُر تاثیر طرز۔''(۸)

مشرق اور مغرب کے ان ملے جلے عوامل اور اثرات نے اردو افسانے کو فنی و فکری سطح پر بلاشبہ نئے نئے تجربات

سے مالا مال کیا۔ زندگی کے حقائق اور ان کی تہہ داریاں مکمل طور پر اس میں در آئیں اور اردو افسانہ عکاسِ حیات و کائنات کے حوالے سے ایک جدید اور منفرد راستے پر گامزن ہوا۔

مختصر افسانے کی تکنیک

ہر صنفِ نظم و نثر ادب میں جب نئی نئی متعارف ہوتی ہے تو اس کی مختلف زاویوں سے نت نئی تعریفیں سامنے آتی ہیں۔ ہر تعریف میں کسی نہ کسی حوالے سے جزوی سچائی پائی جاتی ہے۔ پھر جوں جوں وہ صنف اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہے، اس کے مفاہیم میں وسعت پیدا ہوتی جاتی ہے۔ نئے نئے تجربات و مشاہدات سے اس کے مفاہیم کا تناظر وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ نئے امکانات کی نشاندہی کے دروازے کھلتے جاتے ہیں۔ اور پھر واضح حد تک اسے ادبی سطح پر قبولیت کا درجہ بھی مل جاتا ہے۔ لیکن حرفِ آخر کی سند کسی تعریف کے حصے میں آنا مشکل ہے۔

افسانہ کیا ہے؟ اس کی مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ ایڈگر ایلن پو کے خیال میں:

''افسانہ اس کہانی کو کہتے ہیں جس کا مطالعہ زیادہ سے زیادہ ایک گھنٹے میں کیا جا سکے۔''(۹)

اس رائے میں کہانی کے مطالعہ کے لئے وقت کی اہمیت کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ جبکہ چیخوف اس ضمن میں اپنے خیالات کا اظہار اس طور کرتا ہے:

''افسانے میں نہ ابتدا ہوتی ہے، نہ انجام۔''(۱۰)

جبکہ بیج وِک اس رائے کی نفی کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''۔۔۔اس میں آغاز اور انجام ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔''(۱۱)

سید وقار عظیم فکری حوالے سے افسانے کی تعریف اس طور کرتے ہیں:

''مختصر افسانہ ایک ایسی مختصر فکری داستان ہے۔ جس میں کسی ایک خاص کردار، کسی ایک خاص واقعہ پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ اس میں پلاٹ ہو، اور اس پلاٹ کے واقعات کی تفصیلیں اس طرح گتھی ہوئی اور اس کا بیان اس قدر منظم ہو کہ وہ ایک متحد اثر پیدا کر سکے۔''(۱۲)

دی کونسائز آکسفورڈ۔۔۔ڈکشنری آف کرنٹ انگلش میں کہانی/افسانہ کی تعریف اس طور ملتی ہے:

" Story, 1. History ... 2. Part course of person's on institution's life ... 3. Account given of an incident

according to his own ... 4. Piece of narrative tale of any actual, told or printed in prose or verse or actual fictions events ... 5. Main facts or plot of novel or epic or play ..."

(۱۳)

ڈکشنری آف ماڈرن کریٹکل ٹرمز میں افسانے کی تعریف اس طور سے کی گئی ہے:

''افسانے کو لازماً مثالی اور نمائندہ طرز کا ہونا چاہیے۔ یہ ایک ایسی دنیا ہے جو ایک مختصر دائرے میں محدود ہوتی ہے۔۔۔۔۔'' (۱۴)

دی نیو انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں شارٹ سٹوری کی تعریف و وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Short story, brief fictional prose narrative that is shorter than a novel and that usually deals with only a few characters. The short story is usually concerned with a single effect conveyed in only one or a few significant episodes or scenes....... The short story had its precedents in ancient Greek fables and brief romances, the tales of the Arabian Nights ...."

(۱۵)

سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''افسانہ نگار کا سب سے قیمتی اور سب سے قابلِ قدر خزانہ اسے مشاہدے کی مدد سے حاصل ہوتا ہے۔ آنکھ برابر کھلی رہے تو زندگی میں تخیّل اور فکر کے لئے دولت کی کمی نہیں۔۔۔ افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ برابر اپنے آپ سے اپنی ذات کے متعلق سوالات کرتا رہے۔ ہر انسان ایک سربستہ راز ہے۔ اور رازوں کا کھولنا افسانہ نگار کی دلچسپی کا اہم جزو۔۔۔'' (۱۶)

ان تمام حوالہ جات کی روشنی میں صنفِ افسانہ کی تعریف و مفہوم کے ضمن میں مندرجہ ذیل نکات و نتائج مرتب کئے جاسکتے ہیں:

۱۔ افسانہ نثر کی مختصر بیانیہ تحریر ہے جو واحد ڈرامائی وقوعہ کو ابھارتی ہے۔

۲۔ مختصر افسانے میں کسی کردار یا کرداروں کے نمایاں نقوش کو ابھارنا، جس سے اس کردار کی ذہنی کش مکش یا اس کی زندگی کے کسی مخصوص واقعے کی وضاحت ہو۔

۳۔ مختصر افسانے میں واقعات کی تفصیل میں اختصار ہوتا ہے۔ جس سے وحدتِ تاثر جنم لیتی ہے۔

۴۔ افسانہ مختصر وقت میں پڑھا جاسکے۔

۵۔ کوئی واضح آغاز اور انجام اس سے ظاہر نہ ہو۔ بلکہ قاری کی صلاحیتوں کو اس سے ابھرنے کی تحریک مل سکے۔

۶۔ وحدتِ تاثر کے لئے واقعات کے انتخاب میں مکمل چابکدستی، احتیاط اور فنی مہارت کا احساس پیشِ نظر رہے۔

۷۔ مطالعہ کی مختصر مدت میں قاری کا ذہن، توجہ اور دلچسپی افسانہ نگار کی گرفت میں رہے۔

ان نتائج کی روشنی میں افسانہ نگار کے لئے صنفِ افسانہ نگاری میں مندرجہ ذیل سہولتیں موجود ہیں:

۱۔ وہ اختصار کے پردے میں ناصح بھی ہے۔

۲۔ اس کے مختصر نقطہ نظر میں جامعیت کا عنصر بھی موجود ہوتا ہے۔

۳۔ افسانہ نگار کا کام مسئلہ یا صورتِ حال کو پیش کرنا ہے، اسے حل کرنا نہیں۔

۴۔ افسانہ نگار اشاروں، کنایوں کے ذریعے زندگی کے تلخ حقائق کو بھی بیان کرتا ہے اور ضرورت پڑنے پر شاعرانہ علامات اور تاثرات سے بھی کام لیتا ہے۔

۵۔ وہ کوئی فلسفۂ حیات دینے کا پابند نہیں لیکن مختصر فقروں اور الفاظ کے ذریعے اس فلسفے کی فکری لہروں کو ابھارتا بھی ہے۔

۶۔ جزئیات نگاری، جدت پسندی، معجز بیانی، بلندیِ تخّیل اور وسعت تصور کی صفات ایک کامیاب افسانہ نگار کی بنیادی صفات ہیں۔

ٹیکنیکی نقطۂ نظر سے ممتاز شیریں نے افسانے کے آغاز اور انجام کو بہت اہمیت دی ہے۔ اور ٹیکنیک کی تعریف وہ

اس طور کرتی ہیں:

> ''افسانے کی تعمیر میں جس طریقہ سے مواد ڈھلتا جاتا ہے، وہی ''ٹیکنیک'' ہے---- مثلاً ایک برتن بنانے کے لئے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے خام مواد سمجھ لیجئے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ ''اسلوب'' ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا، مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے -----اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے۔ اسے ''ہیئت'' کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ''افسانہ''---'' (۱۷)

گویا افسانے کی ٹیکنیک میں اس کی داخلی اور خارجی تمام سطحیں اور جہتیں سمٹ آتی ہیں۔

اردو افسانہ اور ابتدائی مکتبہ ہائے فکر

اردو افسانے کو عموماً بیسویں صدی کی پیداوار کہا جاتا ہے۔ اس زمانے میں اردو ناول نگاری فلسفیانہ اور نفسیاتی تجربات کی سطح سے گذر رہی تھی۔ منشی پریم چند، سلطان حیدر جوش اور سجاد حیدر یلدرم اس ابتدائی دور میں مختصر افسانہ نگاروں میں سرِ فہرست ہیں۔ ان میں نمایاں نام منشی پریم چند کا ہے۔ یہ اردو مختصر افسانہ نویسی کے بانی بھی ہیں۔ ان تینوں نے اردو افسانے میں معاشرتی زندگی کی حقیقتوں، اصلاحی اور سیاسی ردو بدل کو پیش کیا۔ یہ ایک انقلابی قدم تھا جو نہ صرف اس عہد کے کہانی نویسوں بلکہ بعد میں آنے والے افسانہ نگاروں کے لئے بھی ایک واضح راستے کا تعین تھا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو افسانہ نگاری میں حقیقت پسندی، رومانیت اور اصلاحی رجحانات کی تین فکری لہریں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔

منشی پریم چند (۱۹۳۶ء — ۱۸۸۰ء) نے اردو افسانے کو مکمل طور پر حقائق کی نئی جہتوں سے روشناس کروایا۔ ان کے ہاں نہ تو لفظوں کی بازی گری ہے، نہ لفّاظی اور نہ تخیّل کی دنیا کی بلند پروازی۔ ''سوزِ وطن'' ان کا پہلا افسانوی مجموعہ، جو مکمل طور پر سیاسی پس منظر میں لکھا گیا اور بحق سرکار ضبط بھی ہوا۔ یہاں سے سیاسی، تاریخی اور سماجی موضوعات ان کی توجہ کا مرکز بنتے چلے گئے۔ ان کا افسانہ ''کفن'' معاشرتی زندگی کی تلخیوں کی بھیانک تصویر ہے۔ وہ وطن پرست تھے اور اس کی روایات کے محافظ۔ انھوں نے اس ماحول کی بلندی اور پستی دونوں کے نقشے کھینچے ہیں۔ امراء اور رؤساء کے ساتھ نچلے طبقے کی زندگی کو ایک تجزیاتی اور موازنہ کرتی ہوئی نگاہ سے دیکھا اور پیش کیا۔ پریم چند وہ پہلے افسانہ نگار ہیں

جنھوں نے ہندوستان کی ستر فیصد آبادی کے جذبات و احساسات اور موضوعاتِ زندگی کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ ''بے غرض محسن''، ''صرف ایک آواز''، ''کیفرِ کردار'' اور ''خونِ سفید'' جیسی کہانیاں انھی حوالوں کا زندہ ثبوت ہیں۔ پروفیسر قمر رئیس کہتے ہیں:

''ان کے ہیرو کسان اور دیہی مزدور ہیں۔ اور جن میں پریم چند نے مہاجنوں، مہنتوں اور زمینداروں کے ہاتھوں کسانوں کی تباہی کے قصے سنائے۔'' (۱۸)

پریم چند کے یہاں مقامی رنگ نمایاں ہے۔ گہرا مشاہدہ اور نفسیاتی تجزیہ ان کے افسانوں کا اہم پہلو ہے۔ انھوں نے دیہاتی ماحول کی تصویر کشی میں ہندو مسلم اتحاد کو بھی نمایاں حیثیت سے پیش کیا۔ پریم چند نے زندگی کو گہرائیوں اور گیرائیوں کے ساتھ سمیٹا۔

ان کی سیرت نگاری بے مثل ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کا اچھوتا طرزِ بیان ان کے افسانوں کو خلوص و تاثیر عطا کرتا ہے۔ مکالماتی انداز میں دیہاتی زندگی کے بھرپور مرقعے کھینچے ہیں۔ نچلے طبقے کی زبان کے عام و عامی الفاظ کو بھی استعمال کیا۔ اس کے ساتھ سنسکرت آمیز ہندی کے اثرات بھی ان کے یہاں غالب ہیں۔ وہ اگرچہ موضوعات اپنے معاشرے سے لیتے ہیں۔ لیکن مشاہداتی، تجرباتی اور نفسیاتی سطح پر انھیں قابلِ توجہ جان کر انتخاب کرتے ہیں۔

''شنکر کے پنڈت جی کے یہاں بیس برس تک غلامی کرنے کے بعد اس غم کدہ سے رحلت کی۔ ایک سو بیس ابھی تک اس کے سر پر تھے۔ پنڈت جی نے اس غریب کو ایشور کو دربار میں تکلیف دینا مناسب نہ سمجھا۔ وہ اتنے بے درد اور بے انصاف نہ تھے۔ پس انھوں نے اس کے جواں بیٹے کی گردن پکڑی۔ آج تک وہ پنڈت جی کے یہاں کام کرتا ہے۔ اس کا ادھار کب ہوگا۔ ہوگا بھی کہ نہیں۔ ایشور ہی جانے۔۔۔'' (۱۹)

پریم چند نے علامتوں کا سہارا لے کر اپنے عہد کی کئی حقیقتیں آشکار کیں۔ جہاں انسانوں کے کردار پیش کیے، وہاں حیوانوں کے کردار ''ہیرا اور موتی'' کی صورت میں ابھرتے ہیں۔ یہ دوسری عالمی جنگ سے پہلے ہندوستان کے دو سیاسی گروہوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک گروہ ماحول کی غلامی کا شکار، بے بس اور بے حس ہے۔ دوسرا غلامی کے طوق کو اتارنے کی جرأت رکھتا ہے۔

پریم چند کی افسانوی روایت کی جن افسانہ نگاروں نے بعد میں پیروی کی، ان میں راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، عظیم بیگ چغتائی، حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی، کرشن چندر، منٹو، اختر انصاری، سہیل عظیم آبادی، بلونت

سنگھ، ہاجرہ مسرور، قاضی عبدالستار اور جمیلہ ہاشمی قابلِ ذکر ہیں۔ یہ الگ بات کہ پیروی کرنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنی پہچان انفرادی تجربوں اور منفرد طرزِ احساس سے کروائی۔ ان کے ہاں حقیقت نگاری کا پہلو پریم چند کا اثر ہی کہا جا سکتا ہے۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

''حقیقت نگاری کی ابتدا بھی اردو افسانوں میں انھیں (پریم چند) کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ پریم چند کے یہاں زندگی کا صحیح احساس موجود ہے۔ وہ سماجی حالات کا شعور بھی رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے وقت کی سیاسی سماجی تحریکوں کی اہمیت کو محسوس کیا ہے۔ اور ان کی ترجمانی اور عکاسی میں وہ پیش پیش رہے ہیں۔۔۔'' (۲۰)

علوم وفنون میں حیرت انگیز پیش رفت نے پرانے اصولوں اور تصورات پر بھی کاری ضرب لگائی۔ فرد تلاشِ ذات میں اپنے ہی اندر اترنے لگا۔ تخیّل کی اس دنیا کا مسافر، یہ فرد، اس کا احساس رومانیت کے پنپنے کا محرک بنتا ہے۔ ۱۹۰۱ء میں مخزن کے منصّۂ شہود پر آتے ہی رومانی رجحان کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ اس جریدے نے ادب میں افادیت پسندی کے غلبے کو کم کرنے کی کوشش کی۔ اس کے علمبردار تخیّل اور خوابوں کی دنیا میں سانس لے رہے تھے۔ حسن، سچائی اور محبت وغیرہ کو بھی علامتی مظاہر سے اجاگر کرنا چاہا۔ یہ وہ طبقہ تھا جو فن برائے فن کا علمبردار تھا۔ انھوں نے زندگی کے تلخ حقائق کو کہانیوں سے الگ رکھنا چاہا۔ سجاد حیدر یلدرم کا نام اس ضمن میں سرِ فہرست ہے۔

''ایسے زمانے میں انھوں نے 'فن برائے فن' کے نظریے کو اپنایا جب پورے معاشرے میں انتشار اور پریشانی پھیلی ہوئی تھی۔ سیاسی اور معاشرتی مسائل نے فرد اور جماعت کو بدحال کیا ہوا تھا۔ اس بحرانی دور میں سجاد حیدر یلدرم نے محبت کے نغمے گائے اور رومانی فضا پیدا کرنے کا بیڑا اٹھایا۔'' (۲۱)

یلدرم نے ترکی اور ایرانی افسانوں کے ترجمے کیے۔ اردو افسانے کو مقصدیت، معاشرتی و سیاسی اصلاح کی بجائے انسان کے جمالیاتی ذوق کا راستہ دکھایا۔ اپنے عہد کی تلخیوں سے فرار پانے کے لئے ایک تخیّلی جزیرہ آباد کیا۔ یلدرم کے افسانوں میں پہلی بار علامت نگاری کے مثبت نقوش ملتے ہیں۔

''موجوں میں کچھ حرکت ہوئی اور نسرین نوش کے عریاں جسم، چاند جیسے عریاں جسم پر، گردن پر، بالوں میں گزرنے لگیں۔۔۔ کبھی اس کے ارغوانی پاؤں کو سہلاتی تھیں اور کبھی اس کے بوسے لے لے کے آگے چلی جاتی تھیں۔'' (۲۲)

یلدرم کے افسانے 'خارستان وگلستان' اور 'مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'' کا مزاج مکمل طور پر رومانی ہے۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'خیالستان' ۱۹۱۱ء میں شائع ہوا۔ خاص طور پر ان کے یہاں سودائے سنگین، حکایۂ لیلیٰ مجنوں اور 'خارستان' میں زبان و بیان کا حسن و جمال بکھرا پڑا ہے۔ فنی نزاکتیں، لطافتیں، رعنائیِ خیال، بیان کی رنگینی سب کچھ موجود ہے۔ رومانی عناصر یلدرم کے یہاں فطرت اور عورت کے حسن کو جنم دیتے ہیں۔ ان کا تخیّل بلند اور فکری پرواز لامحدود ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش:

> ''سجاد حیدر یلدرم شہری معاشرے کے رومانوی، جمالیاتی اور جنسی رویوں کے عکاس تھے جبکہ منشی پریم چند ہندوستان کے اسّی فیصد دیہی عوام کی زندگی اور ان کے مسائل کے شارح تھے۔'' (۲۳)

یلدرم کی رومانی طرزِ فکر کو اپنانے والوں میں نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری کا نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ نیاز فتح پوری کے افسانے جمالیاتی احساس اور رومانی عناصر کی شدت رکھتے ہیں۔ یہ یلدرم کی طرح ٹیگور سے متاثر تھے۔ انھوں نے ٹیگور کی گیتا نجلی کا ترجمہ بھی کیا۔ ان کے یہاں شعری نثر کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ اور ساتھ ہی ساتھ کلاسیکی رنگ بھی نمایاں ہے۔ کرداروں کا تعلق متوسط طبقے سے ہے۔ واقعات سے زیادہ ان کی نظر کرداروں کے ذہنی احساسات و جذبات اور نفسیاتی پہلوؤں پر مرکوز رہتی ہے۔ وہ اجتماع سے زیادہ فرد میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ ''کیوپڈ اور سائیکی''، ''حمرا کا گلاب'' اور ''زائرِ محبت'' ان کے اہم رومانی افسانے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری، جو نقاد بھی ہیں، یورپ کی اہم فکری تحریکوں کے ان پر اثرات ہیں۔ ان کا بنیادی موضوع محبت ہے لیکن ان کی رومانیت میں قنوطیت اور مایوسی کے عناصر بھی ابھرتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ ان کی فلسفیانہ نگاہ ہے۔ اسی نگاہ سے انھوں نے زندگی کا مطالعہ کیا۔ سماج کو وہ محبت کا دشمن تصور کرتے ہیں۔ محبت کا لمحہ ان کے یہاں مختصر، جبکہ غم کا دائمی تصور ان کے یہاں ابھرتا ہے۔ ان کا افسانہ 'سمن پوش' اس سلسلے کی اہم کڑی ہے۔ ان کے افسانے 'خواب و خیال' اور 'شکست کے بعد' حال سے ماضی کی طرف مراجعت ہے۔ وہ ماضی کی رومان پرور فضاؤں میں پناہ لیتے ہیں۔ ان کے ہاں قنوطی آثار کی ایک اور وجہ انگریزی ادب سے 'ہارڈی' کے اثرات کو قبول کرنا بھی ہے۔

جدید افسانے کی روایت

بیسویں صدی کی ابتدا میں جب مغربی اثرات مشرق پر بہت حد تک چھا چکے تھے۔ ان اثرات کو ترک و قبول

کرنے والے دو نمایاں طرزِ فکر سامنے آتے ہیں۔ ایک ان اثرات سے متاثر اور دوسرے وہ جن کے اندر ان سے متعلق نفرت کا لاوا ابل رہا تھا۔ اسی گروہ کے حامل ادیبوں نے ایسے میں اصلاحِ معاشرت کا آغاز کیا اور مختصر افسانہ کو اپنا آلہ کار بنایا۔ ان میں سرِ فہرست نام سلطان حیدر جوش کا ہے۔ ان کے افسانوں کا مرکزی خیال اصلاحِ معاشرہ ہے۔ انھوں نے دو تہذیبوں سے پیدا شدہ خطرناک نتائج سے آگاہ کیا۔ کچھ افسانوں مثلاً 'عالمِ ارواح' اور 'خواب و خیال' میں فن اور حقیقت کا امتزاج پیش کیا۔ اگرچہ ان کا دائرۂ عمل پریم چند کی نسبت محدود ہے۔ گویا ابتدائی دور میں اردو افسانہ کی روایت میں پریم چند، سلطان حیدر جوش اور یلدرم کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔ یہ دونوں سکول ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس میں جدتیں بعد میں آنے والے افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طور سے کیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ دونوں فکری اور نظریاتی طور پر کم و بیش ایک ہی طرح کے مقاصد لیے ہوئے ہیں۔

مشرق اور مغرب کے تصادم میں ہندوستان سیاسی، تہذیبی، معاشی و سماجی حتیٰ کہ ادبی طور پر پوری طرح انقلاب کی زد میں تھا۔ سیاسی بیداری کئی تحریکوں کو جنم دے رہی تھی۔ ذہنوں میں انقلاب کی رو بھڑک رہی تھی۔ اردو مختصر افسانہ ان سب کے اثرات قبول کر رہا تھا۔ پریم چند کی رہنمائی میں زندگی اور اس کے مسائل پر قلم اٹھانے کی جس روایت کا آغاز ہوا تھا، وہ روایت گہرے اور شدید اثرات کے ساتھ رفتہ رفتہ آگے بڑھ رہی تھی۔ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۵ء کے درمیان لکھے جانے والے افسانوں میں یہ رنگ ابھر کر سامنے آتا ہے۔

اس کے بعد اردو افسانے کی دنیا تین نمایاں ترین انقلابات اور تبدیلیوں سے ہمکنار ہوئی۔ پہلا انقلاب افسانوی مجموعہ ''انگارے'' تھا جس کی فکری اور نظریاتی جہتوں نے پرانی اقدار میں دراڑیں ڈال دیں۔ دوسرا پریم چند کا افسانہ ''کفن'' ہے جس نے معاشرتی تلخی، بے بسی و بے کسی کا بھرم کھول کر رکھ دیا اور تیسرا انقلاب ترقی پسند تحریک تھی۔ ان انقلابی حالات و واقعات میں اردو افسانہ کو گویا فنی و فکری دونوں اعتبار سے موضوعات کی وسعتیں ہاتھ آ گئیں۔ اسی انقلابی فضا میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری اور احمد ندیم قاسمی جیسے بلند پایہ افسانہ نگار منظرِ عام پر آئے۔

''انگارے'' ۱۳۴ صفحات پر مشتمل دس افسانوں کا مجموعہ تھا۔ جو ۱۹۳۲ء کے آخر میں چھپا۔ اس کی اشاعت و ترتیب میں اہم کردار سجاد ظہیر کا تھا۔ اس مجموعے میں پانچ کہانیاں سجاد ظہیر کی، احمد علی کے دو افسانے، ڈاکٹر رشیدہ جہاں کی ایک کہانی اور ان کے شوہر کا ایک ڈرامہ شامل تھا۔ یہ تمام اذہان مغربی افکار و خیالات سے متاثر تھے۔ بالواسطہ یا بلاواسطہ مغربی مصنفین کے اثرات کسی نہ کسی حوالے سے ان کہانیوں پر چھائے ہوئے ہیں۔ بلکہ اگر کہا جائے

کہ انھی کی بدولت نفسیاتی حوالے سے فرائیڈ، فنی اعتبار سے جیمس جوائس اور جہاں تک معاشیات کا تعلق ہے، کارل مارکس کی تقلید کی گئی، تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ ضرور ہے کہ اردو افسانہ کئی حوالوں سے انقلابی خیالات سے دوچار ہو چکا تھا۔ ''انگارے'' کے افسانوں میں پلاٹ اور کردار کو زیادہ اہمیت نہ ملی۔ واقعات میں منطقی ربط و تسلسل کی کمی اور روایتی اسلوب و بیان سے انحراف موجود ہے۔انھوں نے الفاظ اور معنی کو بہت حد تک مترادف سمجھا۔خیالات کے اظہار میں تمام قیود سے بے نیاز ہوئے۔شدتِ جذبات، تندی و تیزی کے باعث جدت نے جنم لیا اور فن کا حسن اسی حوالے سے بڑھ گیا۔لیکن

> ''جب اظہارِ حقائق میں ان کے جذبات و احساسات بے لگام ہوئے تو وہ صریحاً فحش نگاری، ابتذال اور رکاکت پر اتر آئے۔۔۔۔ جوش و خروش کے سیلاب میں اعتدال و توازن قائم نہ رہ سکا۔'' (۲۴)

''انگارے'' کے افسانوں کے اندر جو بے لاگ اور باغیانہ حقیقت نگاری تھی، پریم چند کا افسانہ ''کفن'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔بھوک، افلاس، فریب، دھوکہ جو معاشرے کی رگوں میں بیٹھ گیا تھا، اس کی عکاسی اس سے بڑھ کر شاید مؤثر نہ ہو سکتی۔اسی طرح ترقی پسند تحریک کی بدولت ادب کو جو منصب سونپا گیا، وہ یہ تھا کہ ادب ہم میں وہ شعور پیدا کرے جس سے ہماری سیاسی غلامی، جہالت، معاشرتی زوال اور مفلسی کی عکاسی ہو سکے۔اور حقیقی زندگی کا عکاس بنایا جا سکے۔ان خیالات کی حمایت کرنے والوں میں نامور ادیب اور شاعر تھے۔

کرشن چندر نے حقیقت اور رومان کو پیش کیا۔عورت اور فطرت ان کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔ان کے پلاٹ بڑے جاندار ہیں۔بعض افسانوں میں پلاٹ کو ثانوی حیثیت دی۔''ایک گرجا گھر، ایک خندق'' اور ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں پلاٹ موجود نہیں۔اس میں مختلف مناظر کو اکائی کی صورت دی گئی ہے۔کچہری سے لاء کالج تک لمبی سڑک پر رونما ہونے والے واقعات کو ترتیب دیا گیا ہے۔ان کرداروں میں عورت، مرد، بچے، خاکروب، مزدور، ٹانگہ بان، سپاہی سبھی شامل ہیں۔سیدھی، صاف سڑک معاشرے کی زوال پذیری کی عکاس بن کر ابھرتی ہے۔

> ''سڑک خاموش ہے اور سنسان۔۔۔۔ بلند ٹہنیوں پر گدھ بیٹھے اونگھ رہے ہیں۔۔۔۔ یہ دو فرلانگ لمبی سڑک ہے۔'' (25)

یہ سڑک کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے لیکن علامتی طرزِ اظہار کا حامل بن کر ابھرتا ہے۔اسی طرح ان کے کئی اور افسانوں کی طرح ''ایک خوشبو اُڑی سی'' میں میلوڈرامہ کے عناصر ابھرتے ہیں۔ٹیکنیک کا تنوع اردو افسانے کو نئی جہتوں سے روشناس کرواتا

ہے۔کرشن چندر کے یہاں جہاں افسانوں میں تاثراتی رنگ ابھرتا ہے، وہاں سماجی معنویت کی حامل علامتیں موجود ہیں۔ مثلاً ''موہنجوداڑو کی کنجیاں'' وغیرہ۔

کرشن چندر کے بعض افسانے جن میں منظر نگاری اپنے کمال پر ہے، وہاں فطرت زندگی کی پاکیزہ علامتوں کے طور پر ابھری ہے جو موضوع کی وضاحت بھی بنتی ہے۔ معنوی تہ داری کا عنصر بھی نمایاں رہتا ہے۔ایک طرف وہ فطرت کا معصوم اور حسین چہرہ دکھاتے ہیں تو دوسری طرف انسان کی وحشت ناک دنیا کی عکاسی بھی کر جاتے ہیں۔ڈاکٹر مجید مضمر لکھتے ہیں:

> ''یلدرم کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ زندگی کے مسائل سے کنارہ کش ہو کر محض رومان کی فضاؤں میں سانس لیتے ہیں۔لیکن 'خارستان وگلستان' میں مرد اور عورت کے فطری رشتے، 'سودائے سنگین' میں انسانی فطرت کے تجزیاتی مطالعہ یا 'چڑیا چڑے کی کہانی' اور 'حکایۂ لیلیٰ مجنوں' میں اخلاقی اقدار اور معاشرتی صورت پر طنز کے پہلوؤں کی پہچان یلدرم پر زندگی سے فرار کے الزام کی تردید کرتی ہے۔واقعہ یہ ہے کہ یلدرم نے زندگی کے رومانی پہلوؤں کی عکاسی کے باوجود اپنے دور کی تلخیوں سے اپنا دامن نہیں بچایا۔'' (۲۶)

''انگارے'' مجموعہ کو مرتب کرنے والی شخصیت احمد علی اردو افسانے کا ایک اہم اور بڑا نام ہے۔ان کا انگریزی ادب کا مطالعہ بھی بہت وسیع تھا۔انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے اردو افسانہ میں نئے رجحانات متعارف کروائے۔ شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی ٹیکنیک ان کے یہاں موجود ہے۔بقول ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش:

> ''انھوں نے مغربی افسانے سے مستعار مختلف ٹیکنیکوں کو کمال مہارت سے اپنے افسانے میں برتا۔اور یوں فنی وفکری اعتبار سے اردو افسانہ کو مزید تقویت پہنچائی۔۔۔'' (۲۷)

ان کے ابتدائی دور کے خاص طور پر دو افسانے پڑھ کر ہی قاری کو احساس ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی اور فن کے گہرے رشتے سے افسانے کی بنیاد رکھتے ہیں۔اس ضمن میں یہ دو افسانے 'بادل نہیں آتے' اور 'مہاوٹوں کی ایک رات' قابلِ ذکر ہیں۔انھوں نے سماجی اور معاشرتی زندگی کے مختلف پہلوؤں سے افسانوں کا مواد حاصل کیا۔''شعلے'' کے افسانوں میں خصوصیت کے ساتھ مشرق اور مغرب کے پیدا کئے ہوئے تمدن اور خیالات کا تصادم، دنیا کے مسائل، احساسِ شکست، دیہاتی زندگی کے مسئلے، مزدور، اس کی محنت، قرض، سود، امرا کی بے حسی جیسے موضوعات کو پیش کیا ہے۔ ''انگارے'' میں ''پریم کہانی'' میں انھوں نے محبت کا فلسفہ بیان کیا۔''قلعہ'' میں سیاست کو بھی فلسفیانہ رنگ دیا۔خاص طور

پر ان کی کہانیوں ''قید خانہ'' ، ''ہمارا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' میں کافکا کی رمزیت اور طریقۂ اظہار پایا جاتا ہے۔

احمد علی کے علاوہ ''انگارے'' کے دوسرے افسانہ نگار بھی مغربی افسانے سے کسی نہ کسی طور متاثر تھے۔ ان میں سجاد ظہیر، رشیدہ جہاں اور محمود الظفر قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے یہاں بھی ''شعور کی رو'' کی ٹیکنیک ملتی ہے۔

سعادت حسن منٹو کے یہاں بھی مغربی افسانہ نگاروں کے اثرات غالب ہیں۔ ایملی زولا، میکسم گورکی، سامرسٹ مام اور موپساں کا اثر ملتا ہے۔ فرانس کے اخلاقی زوال کا جس طور سے نقشہ موپساں نے کھینچا تھا، کم وبیش اسی طرح سے منٹو نے ہندوستانی سماج میں طوائف کے حوالے سے جنسی گھٹن کے موضوعات کو افسانے میں پیش کیا۔ ممتاز شیریں اس حوالے سے لکھتی ہیں:

> ''منٹو نے بھی موپاساں کی طرح زندگی کا زہر اسی طرح چکھا تھا کہ اس کی تلخی کام ودہن سے اتر کر قلب وروح تک پہنچ گئی۔ لیکن پھر بھی منٹو نے موپاساں کی طرح ہمیں یہی احساس دلایا کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، گندگی ہے، حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔'' (۲۸)

منٹو نے نفسیات اور فلسفہ کی پیچیدگیوں کو بھی افسانے کا موضوع بنایا ہے اور انھیں اکثر مکالمے کی شکل دے کر زندگی سے قریب لانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں میں سیاست، رومان، جنس، نفسیات سبھی کچھ ہے۔ ہندوستانیوں کا جذبۂ آزادی، سیاسی تحریکوں کا زور وشور، جیلیں، مارشل لاء، گولیاں، بازار، فوج کا راج اور اس حوالے سے کئی پہلو موضوع بنتے ہیں۔ ان کی تشبیہیں، استعارے، کنائے سب اپنی اپنی جگہ بھرپور اور متحرک ہیں۔ ان کا افسانہ ''پھندنے'' تجریدی اور علامتی ادراک سے بھرپور ہے۔

> ''وہ سنسان بازار میں کھڑی تھی۔ پھولوں والی ساڑھی جو وہ خاص خاص موقعوں پر پہنا کرتی تھی۔ رات کے پچھلے پہر کی ہلکی ہلکی ہوا سے لہرا رہی تھی۔ یہ ساڑھی اور اس کی ریشمیں سر سراہٹ سوگندھی کو کتنی بُری معلوم ہوئی۔ وہ چاہتی تھی کہ اس ساڑھی کے چیتھڑے اُڑا دے کیونکہ ساڑھی ہوا میں لہرالہرا کر ''اونہہ'' ، ''اونہہ'' کر رہی تھی۔'' (۲۹)

راجندر سنگھ بیدی زندگی کے غلیظ اور شہوانی جذبات کو زندگی اور فطرت کا حصہ سمجھ کر قبول کرتے ہیں۔ روزمرہ زندگی کے معمولی سے معمولی واقعات، احساسات اور حقائق کو نرمی اور لطافت کے ساتھ پیش کرنے کا سلیقہ ان میں موجود ہے۔ ممتاز شیریں اس ضمن میں لکھتی ہیں:

''بیدی کے افسانوں کا رنگ اور لب ولہجہ چیخوف کا سا ہے۔ خواہ یہ اثر شعوری ہو یا غیر شعوری۔'' (۳۰)

ان کے افسانے ''گرم کوٹ'' اور ''لاجونتی'' اس ضمن میں قابلِ ذکر ہیں۔ جہاں زندگی کے متوسط طبقے کی تصویر کشی ہے۔ گھر، اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیاں، محبت، دکھ درد، سب کا بیان لطیف پیرائے میں کیا گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں تنوع ہے۔ مشاہدے اور تجربے میں ربط کی کیفیت ابھرتی ہے۔ ان کے یہاں اکثر مقامات پر معنوی تہ داری، استعاراتی گہرائی اور علامتوں میں جدت کا رنگ ابھرتا ہے۔ ان کے افسانوں میں کائنات کے مناظر، واقعات، افسانہ نگار کی ذہنی کائنات اور اس کے جذبات سب مل جل کر ایک نیا عالم پیدا کرتے ہیں۔ ان کے یہاں تخیّل کی رنگینی اور پختہ کاری ہے۔ ان کے یہاں انسان کے ہر عمل کی نفسیاتی تاویل اور جذباتی تحلیل ممکن ہے۔ بقول وقار عظیم:

''بیدی نے افسانے کو بعض اوقات واقعاتی حد سے نکال کر ذہنی اور نفسیاتی زندگی کا ہم سفر بنانے کی کوشش کی ہے۔'' (۳۱)

بیدی کے افسانے ''صرف ایک سگریٹ'' میں سنت رام ہے۔ یہ اور اس کا باپ دونوں ایک دوسرے کے شاکی ہیں۔ سنت رام باپ ہے۔ بیٹا پال ہے۔ وہ پال کے پیکٹ سے ایک سگریٹ پوچھے بغیر پیتا ہے اور پھر خود ہی سوچتا ہے:

''میں نے اس (پال) کے دماغی جالے اور پھپھوندیاں اتارے اور اسے اس قابل بنایا کہ وہ دنیا اور اس کے حالات کا مقابلہ کر سکے اور آج اس بیٹے نے اس کا ایک سگریٹ پی جانے سے منہ موڑ لیا مجھ سے۔۔۔۔'' (۳۲)

ان حوالہ جات کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ قیامِ پاکستان سے قبل جدید افسانہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے۔ جدیدیت کا وہ راستہ جو بعد میں باقاعدہ طور پر متعین ہوا، اس کے نقوش اس دور میں بہت واضح اور نمایاں نظر آتے ہیں۔

حواشی

۱۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ اپنے سیاسی وسماجی تناظر میں، بہاؤ الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۸۳ء، ص ۳

۲۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، افسانے کی غایت، اقسام اور ابتداء، صحیفہ سہ ماہی، جون تا اگست، پہلا شمارہ مجلس ترقی ادب، لاہور، ص ۸۶

۳۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، انجمن ترقی اردو پاکستان گلشن اقبال، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص ۱۰۰

۴۔ وقار عظیم سید، نیا افسانہ، اردو اکیڈیمی سندھ، کراچی، ص ۱۹، ۲۰

۵۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید افسانے کے رجحانات، ص ۱۰۵

۶۔ ایضاً، ص ۱۰۷

۷۔ The New Encyclopaedia Britannica, Volume 10, Founded 15th Edition, Printed in U.S.A., 1997, P, 761

۸۔ وقار عظیم، نیا افسانہ، اردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور، طبع دوم، ۱۹۵۷ء، ص ۷۹

۹۔ Review of Hawthorn's Twice Told Tales, Reproduced in Vikings P. Library, 1949, P, 566.

۱۰۔ بحوالہ مسعود رضا خان، ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقاء، مکتبہ خیال، لاہور، اگست ۱۹۸۷ء، ص ۲۳

۱۱۔ Sedge wick and Dermmovilch Novel Short Story, Atlantic Monthly Pres, P, 267.

۱۲۔ وقار عظیم پروفیسر، فن افسانہ نگاری، اردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور، ۱۹۶۱ء، ص ۸

۱۳۔ The concise oxford Dictionary of current English, Edited by H. W. Fowler and F. G Fowler, 1964, P, 1270.

۱۴۔ A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge and Kegan Paul, London, P, 171

۱۵۔ The new Encyclopaedia Britannica, Volume 10, Founded 15th Eidtion, Printed in U.S.A. 1997, P, 761.

۱۶۔ وقار عظیم، موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی، فن افسانہ نگاری، (ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن، دوم) اردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور، ۱۹۶۱ء، ص، ۷۵،۷۱

۱۷۔ ممتاز شیریں، ٹیکنیک کا تنوع، ناول اور افسانہ میں، معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ، لاہور، ۱۹۶۳ء ، ص، ۱۶

۱۸۔ قمر رئیس پروفیسر، پریم چند کی روایت، الفاظ، افسانہ نمبر (جلد اول) شمارہ ۲۰۱، جنوری تا اپریل، ۱۹۸۱ء، ص، ۶

۱۹۔ پریم چند، ''سوا سیر گیہوں''، پریم چند کے بہترین منتخب افسانے، ترتیب، انتخاب، تنقید، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۶ء

۲۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید، ناظم ادارۂ ادب و تنقید، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص، ۱۵۲

۲۱۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ کا ارتقاء، اردو مختصر افسانہ فنی اور تکنیکی مطالعہ، ۱۹۴۷ء کے بعد، بک وائز، میاں چیمبرز، ۳۔ ٹمپل روڈ، لاہور، بار اول، ۱۹۸۸ء، ص، ۵۴

۲۲۔ یلدرم، سجاد حیدر، 'خارستان و گلستان'، قابل بک ہاؤس، لاہور، س ن، ص، ۱۳

۲۳۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقائی سفر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص، ۱۰۹

۲۴۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''انگارے کی روایت''، ایضاً ص، ۶۴

۲۵۔ یلدرم، سجاد حیدر، اردو افسانہ میں علامتی برتاؤ، روایت اور تجربہ، اردو کا علامتی افسانہ، ڈاکٹر مجید مضمر، دہلی، ۱۹۹۰ء، ص، ۸۶

۲۶۔ ایضاً، ص، ۶۴

۲۷۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، ص، ۳۰۲،۳۰۱

۲۸۔ ممتاز شیریں، طویل مختصر افسانہ، معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص، ۸۸

۲۹۔ سعادت حسن منٹو، ''ہتک''، نقوش (منٹو نمبر) مرتب محمد طفیل، ادارہ فروغ اردو، لاہور، س ن، ص، ۴۹

۳۰۔ ممتاز شیریں، اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر، اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، سنگِ میل پبلی کیشنز، اردو بازار، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص، ۷۵

۳۱۔ وقار عظیم، راجندر سنگھ بیدی، نیا افسانہ، اردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور، ۱۹۷۵ء، ص، ۱۱۲

۳۲۔ راجندر سنگھ بیدی، ''صرف ایک سگریٹ''، نیا افسانہ، وقار عظیم، اردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور، ۱۹۷۵ء، ص، ۱۱۴

باب دوم

پاکستان میں جدید افسانے کی روایت

۱۔ پاکستان میں افسانے کا ابتدائی عہد اور فسادات کا اثر

۲۔ ساٹھ کی دہائی میں جدید ادب کی تحریک

۳۔ جدید افسانے کے ارتقائی مدارج

۴۔ ساٹھ کی دہائی۔لسانی تشکیلات و دیگر محرکات

۵۔ جدید افسانے کی تکنیک

۶۔ شعور کی رو

۷۔ علامت اور تجریدیت

۸۔ کہانی پن کا مسئلہ

۹۔ اردو افسانہ اور وجودیت

۱۰۔ جدید افسانہ اور کردار نگاری

پاکستان میں افسانے کا ابتدائی عہد اور فسادات کا اثر

تقسیم ملک سے نقل مکانی کا جو مسئلہ پیدا ہوا۔ داخلی کرب نے داخلی اور خارجی زندگی کو منتشر کر دیا۔ ایک الجھن، کش مکش اس متصادم ماحول میں منظرِ عام پر آئی جو نئے نئے موضوعات کے حوالوں سے اردو افسانے میں داخل ہوئی۔ ٹوٹی پھوٹی شخصیت میں ایک سالم اور مکمل وجود کو تلاش کرنے کی کوشش شروع ہوئی۔ منٹو کا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، احمد ندیم قاسمی کا ''پرمیشر سنگھ'' اور اشفاق احمد کا اللہ بخش اس کے توانا حوالے ہیں۔ شخصیت کے غائب حصے کی تلاش دو سطحوں پر ہوئی۔ ایک سطح پر کردار کی خارجی زندگی کے حقوق و مسائل زیرِ بحث آئے۔ دوسرا داخلی سطح پر اس کا ٹوٹا پھوٹا وجود موضوعِ بحث آیا۔ اس حوالے سے اردو افسانے میں چند نمایاں رجحانات اور موضوعات منظرِ عام پر آئے۔

۱۔ فرد کی اس زندگی کی عکاسی، جو وہ اپنے اندر ہی اندر جی رہا ہے۔ اس زندگی کا تصادم اور کشمکش کا ذکر۔

۲۔ ''جنس'' کا نفسیاتی اور ذہنی سطح پر مطالعہ۔

۳۔ لاشعور کی گہرائیوں کا علم۔

۴۔ کردار نگاری میں وسعت اور تنوع۔

۵۔ ٹیکنیک کے مختلف تجربے۔

ان حوالہ جات کے ضمن میں اشفاق احمد کا ''داوَجی'' (گڈریا)، ہاجرہ مسرور کا ''بھالو''، ابوسعید کا ''مسز ڈین'' قابلِ ذکر ہیں۔

تقسیم کے بعد اگرچہ اردو افسانے میں فنی و فکری اعتبار سے نئے نئے تجربے ہوئے لیکن جمود اور تھکن کا احساس پھر بھی کسی حد تک غالب رہتا ہے۔ نئے لکھنے والوں کے لئے یہ لمحۂ فکریہ تھا کہ اس پیرائے میں بات کچھ بنتی نظر نہیں آتی۔ ۵۸۔۱۹۵۷ء کے درمیان ہی اس پس منظر میں اردو افسانہ علامتی اور تجریدی سطحوں پر آتا دکھائی دیتا ہے۔

ساٹھ کی دہائی میں جدید ادب کی تحریک

یہ نکتہ غور طلب ہے کہ اردو میں علامتی و تجریدی افسانوں کی ضرورت کیوں پیش آئی۔ روایتی انداز جو بیانیہ زیادہ تھا، کو ترک کر کے رمز و ایماء کا پیرایہ کیوں اختیار کیا گیا۔ ۱۹۳۶ء کے بعد ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کے عشرے میں یہ تبدیلی نمایاں طور پر ظہور پاتی ہے۔ جس سے افسانے کے کردار، زبان، ماحول سب کچھ اپنا پرانا چولا اتارنے لگے۔

حقیقت یہ ہے کہ ساٹھ کی دہائی میں پرانے نظریات کو ختم کر کے حقائق کو نئے زاویوں سے جانچنے اور پرکھنے کا

ایک عالمی رویہ وجود میں آ گیا تھا۔ چنانچہ ادب کے معاملے میں بھی پرانی ڈگر سے ہٹ کر نئے راستوں کی تلاش کا آغاز ہوا۔ اردو میں علامتی افسانہ، انشائیہ اور نثری نظم اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ پلاٹ، کردار اور ماحول کی تثلیث سے افسانہ آزاد ہونے لگا۔ اور بقول ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش:

''لہٰذا اس نے بغاوت کی اور مغربی علامتی افسانے کا تتبع کیا۔ اس ضمن میں کافکا، سارتر، کامیو، تھامس مان، ہرمن ہیسے، آئیونسکو، جارج آرویل، ولیم فاکنز، سموئیل بیکٹ وغیرہ کی تحریروں سے متاثر ہو کر اس نے اردو افسانے میں اظہار کے اس نئے سلسلے کی نیو ڈالی۔'' (۱)

۱۹۵۵ء کے بعد روایت اور جدت کی حدیں بہت حد تک الگ ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اور جدیدیت کی اصطلاح کے بارے میں ڈاکٹر مجید مضمر لکھتے ہیں:

''جدیدیت کی اصطلاح بھی افسانوی تنقید میں ۵۵ء کے بعد کے افسانوں سے تعلق رکھتی ہے۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے، یہ اپنے وسیع مفہوم میں ایک مسلسل عمل کا نام ہے۔ اور کسی مخصوص دور میں یہ عمل چند اقدار کی تشکیل اور عرفان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔'' (۲)

جدید رویہ درحقیقت ادب میں جدیدیت کی اصطلاح کا احاطہ کرتا ہے۔ اس میں نئے تجرباتی مسائل اور مراحل درپیش ہوتے ہیں۔ یہ مراحل لکھنے والوں کے لئے کسی چیلنج سے کم نہیں ہوتے۔ ایسے ہی حالات میں اور انھی عوامل کے تحت ہم دیکھتے ہیں کہ ساٹھ کی دہائی میں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ ۱۹۵۳ء میں ترقی پسند تحریک میں زبردست دراڑیں پڑنے لگیں۔ اور مئی ۱۹۵۶ء میں حیدرآباد میں کُل ہند اردو کانفرنس میں تحریک کے بانیوں نے نئی صورت حال کے پیش نظر انجمن کی ضرورت کو مشکوک نظروں سے دیکھا۔ خود ترقی پسندوں کا اپنی انجمن سے متعلق یہ رویہ جدید دور اور اس کے ادب کے تقاضوں کا ہی نتیجہ تھا۔ ترقی پسندوں کے سامنے کوئی واضح نصب العین نہ تھا۔ ادب پر سیاست کے غلبے نے اس کے بہت سے لکھنے والوں کو اس سے الگ کر دیا۔ اس تحریک کے ادب کو اشتراکی اور ملحدانہ سمجھتے ہوئے اس پر بہت نکتہ چینی ہوئی۔ اور نتیجتاً ۱۹۵۸ء میں اس کا ڈھانچہ سیاسی انداز میں ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو گیا۔ یہی زمانہ حلقہ اربابِ ذوق کی مقبولیت کو تحریک دیتا ہے۔ افسانہ اور اس کے موضوعات کا تعلق حقیقی انسانی زندگی سے ہے۔ زندگی جو ہر لحظہ تغیّر پذیر ہے۔ اسی حوالے سے اس نے افسانے پر گہرے اثرات خاص طور پر اس وقت مرتسم کئے جب ۱۹۵۵ء کے بعد سیاسی، سماجی اور معاشی سطح پر

تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ کسی بھی معاشرے میں سیاست کی تبدیلی زندگی اور معاشرے کے ہر میدان پر کم وبیش اپنے اثرات ڈالتی ہے۔ کبھی بلاواسطہ اور کبھی بالواسطہ۔ اردو افسانہ انھی تبدیلیوں سے نبرد آزما ہوتا نظر آتا ہے۔

اردو افسانے میں علامت اور تجریدیت جو پہلے بھی موجود تھیں۔ ان نئے عوامل میں اب ایک رجحان کی صورت اختیار کرتی نظر آتی ہیں۔ اس صورت حال کی نئی نئی توجیہہ پیش کی جاتی ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اردو افسانہ ۱۹۶۰ء میں نئے مزاج اور نئے ذائقوں سے آشنا ہوا۔ یہ تبدیلیاں ٹیکنیک کے ساتھ ساتھ نئے اسالیب اور موضوعات میں بھی تھیں۔ عام طور پر تنقیدی نقطۂ نگاہ رکھنے والے اذہان علامتی افسانے کو مارشل لاء جبر کی پیداوار قرار دیتے ہیں۔ جب لکھاریوں کے قلم وذہن پر سیاست کے پہرے تھے تو انھوں نے علامتی پردوں میں کہانیوں کو لکھا۔ لیکن نقادوں کی یہ رائے مکمل طور پر درست نہیں۔ کیونکہ علامت کا وجود ہمارے داستانوی ادب میں بھی ہے۔ اور ابتدائی اردو افسانہ نگاروں کے یہاں بھی علامت کسی نہ کسی حوالے سے موجود ہے۔ کبھی نفسیاتی، کبھی ذہنی اور کبھی تاثراتی سطح پر علامت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اور پھر بھارت اور پاکستان دونوں میں ایک ہی وقت علامتی افسانے لکھنے کا رواج عام ہوا۔ جبکہ وہاں مارشل لاء اور اس کی جبریت کا کوئی حوالہ موجود نہ تھا۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ علامت، جو پہلے بھی کسی نہ کسی طور سے کہانی پن میں موجود تھی۔ اب عصری تقاضوں کے باعث مزید ابھر کر اور باقاعدہ ایک رجحان کی صورت اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ علی حیدر ملک اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:

> ''علامتی افسانہ بہت ساری تحریمات کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوا۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ تحریمات دونوں ملکوں پاکستان اور ہندوستان میں موجود تھیں۔۔۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ جب کوئی چیز پختگی حاصل کر لیتی ہے تو پھر اس کی شکست وریخت کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ نئی چیزیں صورت پذیر ہونے لگتی ہیں۔ اس بات کا کھلے دل سے اعتراف کرنا چاہیے۔ کہ روایتی/ بیانیہ افسانے نے پریم چند سے شروع ہو کر منٹو اور بیدی تک پہنچتے پہنچتے PERTENTION حاصل کر لی تھی۔ اس کے بعد اس کا DISTORTION لازمی تھا۔ نئے افسانہ نگاروں کے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ اپنے لئے الگ راستہ بنائیں۔'' (۳)

جدید افسانے کے ارتقائی مدارج

بیسویں صدی کی تیسری دہائی ہی سے ہمارے ادب پر مغربی افکار اور رویے اپنے اثرات مرتب کرنے لگے تھے۔ میرا جی اور راشد جو بڑے فنکار بھی تھے، انھوں نے اگر اردو نظم میں شعور، تحت الشعور، علامت اور تجرید کو اپنایا۔ انھیں اپنی زبان اور مقامی رنگ سے آشنا بھی کیا۔ تو اردو مختصر افسانہ بھی ان عصری و ادبی تبدیلیوں سے کیسے محفوظ رہ سکتا تھا۔ یقینی طور پر اس کی فکری، ہیئتی اور فنی جہتوں میں اضافہ ہوا۔ اور ساتھ ہی ساتھ افسانے پر ابلاغ اور دوسری پیچیدگیوں کے اعتراضات بھی وارد کئے گئے۔

۱۹۶۰ء کے بعد کے افسانے کو انھی دو اعتراضات کا خاص طور پر نشانہ بنایا گیا۔ ایک یہ کہ اس سے ابلاغ نہیں ہوتا۔ دوسرے اس سے کہانی پن ختم ہو گیا ہے۔ یہ دونوں باتیں مکمل طور پر اپنے اندر درست نہیں ہیں۔ ان دونوں اعتراضات کے جواب میں رشید امجد نے بڑے قوی، جامع اور ٹھوس دلائل دیے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''کہانی افسانے سے کبھی الگ ہو ہی نہیں سکتی، کبھی افسانے کی بنیاد وقوعہ ہے۔ اور نئے افسانوں میں وقوعہ سے بلند خیال کی سطح پیش کی جا رہی ہے۔۔۔ اور یہ سطح یا پہلو پرانے افسانہ نگاروں کی نظروں سے اوجھل تھا۔'' (۴)

دوسرے اعتراض کے جواب میں رشید امجد لکھتے ہیں:

> ''دریا کی روانی ان چھوٹی چھوٹی ندیوں اور نالوں سے قائم ہے جو اس میں داخل ہوتے رہتے ہیں۔ اسی طرح زبانیں اور ان کے ادب بھی نئے علوم۔۔۔ نئے رویوں سے ہم آہنگ رہتے ہیں۔۔۔ بیسویں صدی نئے علوم اور نئے رویّوں کی صدی ہے۔ ہمارے افسانے نے بھی ان کا اثر قبول کیا ہے اور کرنا چاہیے تھا۔'' (۵)

جب ساٹھ کی دہائی میں اردو علامتی افسانہ نگاری کا آغاز ہوا تو اسے اعتراضات کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ ان الزامات کا مجموعی تاثر یہ تھا کہ جیسے علامت نگاری افسانے میں عیب کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور اصل خوبی حقیقت نگاری ہے۔ یہاں افسانے کے موضوع اور طرزِ بیان کی فوری اور براہِ راست ترسیل کا عنصر اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی غیر اہم نہیں کہ ترقی پسند افسانہ کے اگلے اور بعد میں آنے والے درجے پر علامتی افسانہ وجود پاتا ہے۔ اس حوالے سے یہ ترقی پسند افسانے سے بھی جدید تر حیثیت اور مقام رکھتا ہے۔ لیکن یہ نہ تو روایت سے بغاوت ہے نہ اپنی شناخت سے جدا کسی طرزِ فکر کا نام ہے۔ یہ اپنی روایت سے ہی ایک نئی توانا اور تازہ روایت کے جنم لینے کا نام ہے۔ یہ روایت تاریخی بھی ہے اور

مذہبی بھی۔اخلاقی بھی ہے اور سماجی بھی۔علی حیدر ملک نے اس ضمن میں علامت نگاری کے تین اہم پہلو اردو افسانہ نگاری کے حوالے سے بیان کئے ہیں:

''اوّل طریقہ تو یہ ہے کہ آسمانی صحائف، اساطیر، لوک کہانیوں، حکایتوں اور قدیم داستانوں کے بعض کرداروں کو ہم عصر ماحول میں نئی زندگی عطا کی گئی۔یا ان کے بعض واقعات کو اپنے زمانے سے RELATE کیا گیا۔آسمانی صحائف میں قرآن و انجیل سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا۔ اساطیر کے سلسلے میں یونانی اور ہندو دیو مالاؤں سے اخذ و انتخاب ہوا۔حکایتوں اور قدیم داستانوں کے ضمن میں عربی و فارسی حکایتیں نیز طلسم ہوشربا، الف لیلہ، قصّہ چہار درویش اور دیگر داستانیں خصوصی توجہ کا مرکز رہیں۔بعض اوقات تاریخی شخصیتوں کو بھی علامت کے طور پر پیش کیا گیا۔جن میں گوتم بدھ کی شخصیت سب سے زیادہ محبوب و مقبول رہی۔''(۶)

مجموعی طور پر چند اہم نکات جو اردو افسانے میں علامت نگاری کو پہلے کے افسانوں سے جدا اور منفرد بناتے ہیں۔ان کا حوالہ اس طور سے ہے:

۱۔ جدید علامتی افسانے نے قدیم حکایتوں اور اساطیر کو اپنے زمانے سے RELATE کر کے اسے نئی معنویت دی جبکہ اس ورثے کو قدیم جان کر فراموش کیا جا رہا تھا۔

۲۔علامت نے افسانے کا کینوس وسیع کر دیا۔

۳۔ علامتی افسانے نے حقیقت کے ساتھ ساتھ صداقت کی ہر ممکنہ روایت اور پہلو کو بھی پیش نظر رکھا۔بصیرت اور بصارت کے کئی اہم گوشے بے نقاب ہوئے۔

۴۔ الفاظ اور بیان کی نئی نئی دنیاؤں کا علم ہوا۔احساس اور تخلیق کے کئی اہم گوشے بے نقاب ہوئے۔یہ احساس داخل سے خارج پر حاوی ہوا۔دونوں کے تجربوں سے ایک نئی فکر کی ترویج ہوئی۔

ان تمام عوامل کی روشنی میں انتظار حسین لکھتے ہیں:

''افسانہ نگاروں کی وہ نسل جو ۴۷ء تک نئے افسانہ، نئی نسل کہلاتی تھی۔اب ایک مرے ہوئے کی یادگار ہے۔دوسرے یہ کہ اگر کوئی افسانہ نگار ۴۷ء کے بعد پیدا ہوا ہے۔تو وہ اس

نسل کے طرزِ احساس کو قبول کر کے اس زمانے کا افسانہ نگار نہیں بن سکتا۔ تیسرے یہ کہ نیا زمانہ جس طرزِ احساس کا تقاضا کرتا ہے وہ یک سطحی نہیں ہے۔ اس کی اتنی ہی سطحیں ہیں جتنی آدمی کی سطحیں ہیں۔ اس لئے نئے افسانہ نگار کا قاری سے رشتہ اس آسانی سے قائم نہیں ہو سکتا جس آسانی سے پچھلے دور کا افسانہ نگار اپنے قاری سے قائم کر لیتا تھا۔۔۔'' (۷)

گویا نیا افسانہ قاری کی اَن گنت فکری سطحوں کو ابھارتا اور تحریک دیتا ہے۔

ساٹھ کی دہائی۔لسانی تشکیلات و دیگر محرکات

نیا افسانہ ۱۹۶۰ء کے بعد اور اس کے آس پاس کے عرصے میں جنم لیتا ہے۔ ایک عام خیال رحوالہ، جس کا ذکر پہلے بھی ہو چکا ہے، کہ اُس وقت مارشل لاء کی گھٹن اس کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ بقول انتظار حسین:

''یہ سیدھی توضیح بھی ایک وجہ ہے۔ میرے خیال میں اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ وہ ایک بڑی وجہ ضرور تھی لیکن کسی ایک وجہ سے کوئی بڑی تبدیلی نہیں ہوا کرتی۔'' (۸)

اس ضمن میں مندرجہ ذیل عوامل بہت حد تک قابلِ قبول ہو سکتے ہیں:

☆ حقیقت نگاری کا اسلوب اپنا طویل سفر طے کر چکا تھا۔ افسانے پر جمود طاری ہونے کے ساتھ ساتھ یہ بحثیں بھی زور پکڑ رہی تھیں کہ شاید افسانہ لکھا ہی نہیں جا رہا۔

☆ حقیقت نگاری کے اسلوب اور اس کے اظہار میں جدت، توانائی اور لچکداری ختم ہو رہی تھی۔ آگے بڑھنے کے روشن امکانات معدوم ہوتے جا رہے تھے۔

☆ دوسری طرف نئے حالات، سماجی زندگی کی نئی کروٹیں، سیاسی انتشار اور داخلی ٹوٹ پھوٹ کا عمل افسانہ نگار کی تخلیقی سطحوں پر ہیجان خیزی پیدا کر رہا تھا۔ تخلیقی شعور میں تو نیا پن تھا لیکن عملی سطح پر اس کے وجود پانے کے راستے مسدود نہ سہی، معدوم ضرور ہو گئے تھے۔

☆ ساٹھ کی دہائی میں لسانی تشکیلات کی جو بحث منظر عام پر آئی وہ بنیادی طور پر نظم سے متعلق تھی، اور اس کا آغاز جیلانی کامران کی ''استانزے''، افتخار جالب کی ''ماخذ'' اور وزیر آغا کی ''شام اور سائے'' کے دیباچوں سے ہوا۔ جن میں نئی لفظیات کی بات کی گئی۔ یہ بحث اردو افسانے میں بھی داخل ہوئی۔

اب یہ پہلو اپنی جگہ لائقِ توجہ اور قابلِ بحث ہے کہ ساٹھ کی دہائی کے عصری تقاضے کیا تھے۔ سیاست، سماجی

حالات اور ادبی دنیا میں اور خاص طور پر اردو افسانے میں ردو بدل کیونکر ممکن ہوا۔

جہاں تک سیاست کا تعلق ہے تو ایسا ہمیشہ تاریخِ انسانی میں ہوا کہ کوئی بھی تبدیلی ہو، سیاسی راستوں سے آتی ہے۔ انقلاب ہو یا اسے بغاوت کا نام دیا جائے، ہر نئی سوچ کا راستہ، مکمل طور پر نہ سہی، بہت حد تک سیاسی راستوں سے نمودار ہوتا ہے۔ انسانی زندگی جو معاشرتی سطحوں پر سانس لیتی ہے۔ اس تبدیلی سے براہِ راست متاثر ہوتی ہے۔ پھر یہی سوچ، اس کے اثرات ادب کی دنیا میں تبدیلی کا موجب بنتے ہیں۔ بلا واسطہ نہ سہی، بالواسطہ ہی سہی۔ رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''پوری مسلم ہسٹری میں گڑ بڑ اقتدار سے شروع ہوتی ہے، مفکرین سے شروع نہیں ہوتی۔''(۹)

لیکن بات صرف مسلم ہسٹری ہی کی نہیں ہے۔ تمام تاریخی حوالہ جات میں صاحبِ اقتدار و اختیار طبقہ ہی پورے نظامِ زندگی میں ہلچل پیدا کرتا ہے۔

چنانچہ اردو افسانے میں، جس کی آہٹ میں علامتی رنگ واضح صورت اختیار کر رہا تھا۔ ان عصری اور فوری ضرورتوں کا ترجمان بن گیا۔ ۱۹۶۰ء میں مارشل لاء کا دور تھا۔ اس جبر و بے اختیاری کی فضا میں علامتی افسانے کو پنپنے کا سازگار ماحول فراہم ہوا۔ رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''۱۹۶۰ء میں مارشل لاء کا دور تھا۔ اس سیاسی و سماجی صورت حال پر علامتی و تجریدی اور مزاحمتی ادب لکھا۔۔۔۔ میرے ساتھ کوئی ردِ عمل نہیں کیا گیا۔ کیونکہ اس وقت کی حکومت سمجھتی تھی کہ اردو رسائل و جرائد کی تعداد کم ہوتی تھی لیکن جو ادیب اپنی تحریر و تخلیق لکھتا تھا تو اس کے خلاف کوئی کارروائی نہیں کی جاتی تھی۔ لیکن جو ادیب جلسہ گاہ میں وہی تحریر یا شاعری پڑھتا تھا۔ تو اس وقت اسے پابندِ سلاسل کر دیا جاتا تھا۔ اس قسم کا برتاؤ حبیب جالبؔ کے ساتھ کئی بار کیا گیا۔''(۱۰)

یہی خیالات یہاں پر بھی ملتے ہیں:

> ''مارشل لاء کے ساتھ خوف کا پہلو تھا۔ وہی اس وقت نمایاں ہوا۔۔۔ شاعری اور نثر دونوں میں اس کا ردِ عمل ہوا۔ ادب میں ایک نئی مزاحمتی تحریک وجود میں آئی۔۔۔ مارشل لاء لگنے کے صرف چھ سات ماہ بعد ہی مزاحمتی ادب کا پہلا مجموعہ چھپ گیا۔ اس کا خاصا ردِ عمل ہوا۔

یہ عرصہ ایک عجیب خوف کا زمانہ ہے۔"(۱۱)

جبر کی یہ کیفیت جو اس وقت زندگی کے خارجی پہلو پر حاوی تھی۔ اس نے فطری طور پر ان کہانی کاروں کو تخلیقی آزادی کا راستہ دکھایا۔ سوچ، تخلیقی عمل، جو کبھی خارجی بندشوں کی زد میں نہیں آ سکتا۔ وہ یہاں بھی متحرک اور توانا ہو گیا۔ چونکہ اظہارِ خیال کے منظرِ عام پر آنے میں حالات ناسازگار تھے۔ لہٰذا معنوی پردہ داری کے لئے علامتی پیرایۂ بیان از خود ضروری ٹھہرا۔ ذات کے حوالے سے کائنات کی بات پر کوئی رکاوٹ پیدا نہ ہو سکی۔ یہ اس عہد کے فنکار کا کتھارسس بھی تھا، اپنے عہد کی ترجمانی بھی تھی اور علامت نگاری کی روایت میں جدتیں بھی اسی راستے سے افسانے کو ملیں۔ گویا اب علامتی افسانے نے فرد اور ذات و کائنات کی تمام جہتوں کو شعور اور تحت الشعور کے آئینے میں دیکھا اور دکھایا۔

جدید افسانے کی تکنیک

جدید افسانے کو عموماً تجریدی اور علامتی افسانہ کہا جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ لفظ "جدیدیت" کیا ہے۔ "نیا ہونا"، "نئے پن" کا حامل ہونا یا "منفرد" ہونے کو جدید کہا جا سکتا ہے۔ اس لفظ کی مختلف ادوار میں مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ محمد علی صدیقی اسے فراریت کے مترادف لیتے ہیں:

> "The modernist becomes one who opted for the state of withdrawal and who did not wish to face reality." (12)

جبکہ ڈاکٹر انور سدید اس طور رقم طراز ہیں:

> "جدیدیت فرد کو اجتماع سے کاٹنے یا اس کا مشینی پرزہ بنا ڈالنے کی بجائے اس کی ذاتی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے۔ اور فرد کی شخصی آزادی کا تحفظ کرتے ہوئے اسے معاشرے کا ذمہ دار فرد بننے کی تلقین کرتی ہے۔"(۱۳)

درحقیقت "جدیدیت" ہر دور میں نئے پن کی علامت بنی ہے۔ ہر وہ شے، فن پارہ، نظریہ، طرزِ احساس جو اپنے وقت سے جدا، مختلف اور ہٹ کر ہو، وہ جدیدیت کے زمرے میں آتا ہے۔ جدیدیت وہ اندازِ نظر ہے۔ جو روایت کو رد کر کے "حال" سے متعلق مسائل کو قابلِ توجہ جانے۔ اور اپنے زمانے کے ساتھ نظریاتی اور فکری دونوں سطح پر پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''کسی بھی زمانے میں اہلِ فن کی مشترکہ کوششیں جو اجتہاد اور تخلیقی بر انگیختگی اور احساسِ کرب سے عبارت ہوتی ہیں، جدیدیت کا نام پاتی ہیں۔ علاوہ ازیں جدیدیت میں سماجی شعور، روحانی ارتقاء، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہوتی ہے۔'' (۱۴)

گویا ''جدیدیت'' محض جدید ہونا اور جدید نام پانا نہیں بلکہ روایت میں تازہ خون، تازہ سوچ، نئی سمتوں کی جانب پیش قدمی اور نئے طرزِ احساس کی دریافت بھی ہے۔ اس کی وجوہ میں سکہ بند روایات و نظریات میں ٹوٹ پھوٹ کا مرحلہ بھی شامل ہے۔ جہاں تخلیقی سوچ اور عمل میں نئی ضرورتوں کا احساس کروٹیں لیتا نظر آتا ہے۔ نئے رجحانات و میلانات کی ضرورت اجاگر ہونے لگتی ہے۔ اگر ایک پرانی عمارت مسمار کرنا پڑے تو نئی عمارت کے بنانے کی وجہ اور فوری ضرورت بھی اس کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے۔ محض روایت سے انحراف ''جدیدیت'' کا مفہوم بننے کے لئے کافی نہیں۔ اسی حوالے سے آزاد کوثری صاحب کے جدید افسانے کے متعلق یہ نظریات قابلِ توجہ ہیں:

''ذہین افسانہ نگار جنھیں اپنا نام نئے لکھنے والوں میں دیکھنا مقصود ہوتا ہے اور وہ ہیئت اور مواد کے اعتبار سے پرانے افسانے میں اپنا لوہا نہیں منوا سکتے۔ چنانچہ وہ تہذیبی اور ثقافتی حوالوں سے ایک مقبول عام آرچی ٹائپ نکال کر اسے باقاعدہ استعاراتی شکل دیتے ہیں۔ پھر اس استعارے کی مدد سے انھی پرانے موضوعات کو بڑی تفصیل کے ساتھ افسانوی روپ میں ڈھال دیتے ہیں۔ ایک منصوبہ بندی کے ساتھ وہ اس استعارے کی قلب ماہیت دوبارہ اسی افسانوی کردار میں کر دیتے ہیں جس سے انھوں نے یہ استعارہ لیا تھا۔'' (۱۵)

کوثری صاحب کا جدید افسانے کے حوالے سے یہ بیان اگر ناقص نہیں تو ناکافی ضرور ہے۔ خاص طور پر ان کا یہ کہنا کہ

''ذہین افسانہ نگار جنھیں اپنا نام نئے لکھنے والوں میں دیکھنا مقصود ہوتا ہے۔''

اور دوم، وہ یہ کہتے ہیں:

''وہ ہیئت اور مواد کے اعتبار سے پرانے افسانے میں اپنا لوہا نہیں منوا سکتے۔''

''جدیدیت'' اور جدید افسانے کے حوالے سے ان کا یہ تجزیہ تضحیکی اور مضحکہ خیزی کے زمرے میں آتا ہے کیونکہ ''جدیدیت'' نہ تو روایت کی پیروی میں ناکامی کا نام ہے اور نہ ہی ناموری کا کوئی نیا پیرہن ہے۔ اسے ہم کسی سکہ بند منصوبہ بندی کا نام بھی نہیں دے سکتے۔ یہ لاشعوری طور پر کسی بنے بنائے راستے اور طریقہ کار سے ہٹنے کا شوقیہ اقدام بھی

نہیں ہے۔ بلکہ یہ روایت کو ساتھ رکھتے ہوئے نیا ماحول، نئے عصر کے نئے طرزِ احساس کو اپنانے کا نام ہے۔ البتہ جہاں تک کوثری صاحب کی افسانے میں نئے پن کے حوالے سے اس کی استعاراتی قلب ماہیت میں تبدیلی کا سوال ہے تو اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

بیسویں صدی میں نئی سائنسی ایجادات و انکشافات نے فرد اور ماحول کو ایک داخلی اور خارجی انتشار بھی دیا۔ فرد کی جذباتی اور فکری سوچ کی دنیا شکوک وشبہات کی زد میں آ گئی۔ سیاست، معاشرت، معیشت ادب حتیٰ کہ مذہبی اور اخلاقی دنیا میں بھی اس کا یقین متزلزل ہونے لگا۔ عدم تحفظ کی ایک اجتماعی صورتِ حال نے جنم لیا۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ دار ہے۔ اس کا عکاس ہے۔ لہٰذا جدید ادب میں

> ''انتشار و بحران، خوف و دہشت، مایوسی و بیزاری، بے معنویت اور لغویت، تشکیک وتذبذب، برہمی واحتجاج، تنہائی و بیگانگی اور اجنبیت جیسے موضوعات بھرے پڑے ہیں۔'' (۱۶)

اردو افسانے میں جدیدیت کے آغاز کا تعین ۶۰۔۱۹۵۵ء کے درمیانی عرصے سے کیا جا سکتا ہے۔ یہ الگ بات کہ پریم چند اور ترقی پسند تحریک کے ''انگارے'' کی اشاعت سے اس کی ابتدا ہوتی ہے۔ اور اس سے بھی اگر پیچھے جائیں تو دورِ سرسید کو ادب کا عہدِ جدید کہتے ہیں۔ یہاں پھر ''جدیدیت'' کے اس مفہوم کو تقویت ملتی ہے کہ ''جدیدیت'' اپنے عہد کی فطری، فوری ضرورت ہے۔ جو ماحول کے شعور، ارتقائی مراحل سے تخلیقی سطح پر جنم لیتی ہے۔

یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ ترقی پسند تحریک مکمل طور پر جدیدیت کے زمرے میں نہیں آتی۔ کیونکہ اس کے ساتھ ایک مخصوص نقطۂ نظر اور تصورِ حیات کا سوال بھی وابستہ تھا۔ جبکہ ''جدیدیت'' کے مفہوم اور حوالے میں نقطۂ نظر، اسلوب اور رویے کے اندر بھی نئے پن کا عنصر موجود تھا۔ اور یہ ایک نقطۂ اتّصال بھی ہے کہ ایک طرف ترقی پسندانہ نظریات انحطاط پذیر تھے۔ تو دوسری طرف جدید افسانہ منظر سے ابھر رہا تھا۔ اسی حوالے سے بعض نے جدید افسانے کو ترقی پسند افسانے کی توسیع کہا ہے۔ اور بعض نے اسے اس کا ردِّ عمل ٹھہرایا۔

جدید افسانے کو مندرجہ ذیل جدتوں کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے:

☆ انفرادی احساسات و جذبات کی دنیا کو اہمیت ملی۔ فرد کا احساسِ ذات ابھرا۔

☆ زندگی کے خارجی عوامل کا عمل اور ردِ عمل دونوں کا شدت سے اظہار ہوا۔ اس حوالے سے زندگی کے داخلی اور خارجی پہلوؤں، اس کی ضرورتوں اور ردوبدل پر بھی جامع طور پر اظہارِ خیال ہوا۔

☆ جنسی اور نفسیاتی عوامل کو نیا پیرایۂ بیان ملا۔

☆ شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے حوالے سے ذات و کائنات کی نئی دنیائیں وجود میں آئیں۔

☆ معاشرتی جبر اور مشینی زندگی کے میکانکی انداز کا انسان کی داخلی، جذباتی دنیا سے جو ٹکراؤ پیدا ہوا، ان متصادم کیفیات کے نتیجے میں زندگی کی بے معنویت اور انسانی زندگی کی تنہائی، بے چارگی اور مایوسی کو زبان ملی۔

☆ جدید افسانے میں ہیئت اور ٹیکنیک کے جو نئے تجربے ہوئے اس سے ایک طرف اگر کسی حد تک ابلاغ اور ترسیل کا مسئلہ پیدا ہوا تو دوسری طرف معنوی دبازتیں اور فکر کی گہرائی بھی جدید افسانے کی شناخت بنی۔

☆ روایتی کہانی کے بنے بنائے سکہ بند ڈھانچے یعنی پلاٹ، کردار، مکالمہ، جزوئیات و منظر کشی اور منطقی انجام کی پیروی کرنے کی بجائے نئے افسانے نے خیال، جذبے، سوچ کے بل بوتے پر اپنی تکمیل کا راستہ تلاش کیا۔

☆ شعورِ ذات اور شعورِ کائنات نئے افسانے کی دین ہے۔

☆ موضوع کے مقابلے میں اسالیب پر توجہ دی گئی۔ رمزیت، اشاریت، تمثیلی، تجریدی اور استعاراتی پیرایۂ بیان اختیار کیا گیا۔

☆ قوتِ تخیّل کے بل بوتے پر انسانی فہم و ادراک کو تحریک و تقویت ملی۔

☆ جدید افسانے میں زندگی اور قاری کو اخلاق کی درس و تدریس کا براہِ راست کوئی پیغام اور حوالہ و عنوان نہیں ملتا۔ بلکہ یہ تمام عوامل افسانے کی مجموعی فضا میں تحلیل شدہ حالت میں ملتے ہیں۔ ادراک و تلاش کا کام قاری کے سپرد ہے۔

☆ فکری عناصر جدید افسانے کی بدولت زیادہ سے زیادہ ابھرے۔ یہ فکر ذات و کائنات کے کئی حوالوں اور حقائق کو بے نقاب کرتی ہے۔

مہدی جعفر لکھتے ہیں:

> ''جدیدیت کی تحریک جیمس جوائس، کافکا، کامیو، سارتر، راب گرے اور دوسرے مغربی فنکاروں سے متاثر تھی۔ کردار نگاری پر کم توجہ کرنے، کرداروں کو منہا کرنے، زمان و مکاں کی الٹ پلٹ، پلاٹ سے گریز، بیانیہ کی توڑ پھوڑ کرنے کی کوششیں ہوئیں۔ نئی ہیئتی تشکیلات پر قائم افسانے لکھے گئے۔ نئے اسالیب تراشے گئے۔ یا قدیم اسالیب کی

بازیافت کی گئی۔ جدید فن اپنا قاری (Narratee) متشکل کرنا چاہتا تھا۔''(۱۷)

شعور کی رو

بیسویں صدی میں جہاں سائنسی نظریات نے انسانی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے وہاں انسان کی داخلی اور نفسیاتی کیفیات کو سمجھنے کے لئے بھی بڑی پیش رفت ہوئی۔ شعور کی رو اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ حقیقت نگاری، فطرت نگاری کی طرح شعور کی رو کا تعلق فکشن کے ساتھ ہے۔

سگمنڈ فرائڈ، جس کا تعلق آسٹریلیا سے تھا۔ اس نے انسان کی داخلی اور نفسیاتی زندگی کی گہرائیوں اور پیچیدگیوں کا شعور دیا۔ اس کے نفسیاتی نظریات نے پوری دنیا کے شعر و ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ اس نے ذہنِ انسانی کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ ایک شعور اور دوسرا لاشعور۔ ان دونوں کے درمیان ایک عبوری نکتہ بھی ہے۔ جسے اس نے تحت الشعور کا نام دیا۔

> "..... individual personal unconscious consisting of repressed thoughts and memories, there was also a collective unconscious shared by all humankind, stored in the collective unconscious are universal human experiences repeated over centuries." (18)

یہ حقیقت ہے کہ نفسیاتی اور جنسی پہلو ابتدا ہی سے انسانی فطرت کا لازمہ رہے ہیں۔ نفسیات کا علم، نفسیات کی اصطلاحات تمام کی تمام انسانی فطرت کے اسی اہم پہلو سے متعلق ہیں۔ اس کے علاوہ اردو افسانہ میں نفسیاتی اور جنسی زاویہ نظر مغربی ادیبوں کی تخلیقات کے براہِ راست مطالعے اور ان کے تراجم کے حوالے سے بھی پیدا ہوا۔ چنانچہ فرائیڈین نفسیات کا اثر آزادی سے پہلے ہی اردو افسانے پر اثرات ڈال چکا تھا۔

عالمی سطح پر دوسری جنگ عظیم کا زمانہ فرد کی ذاتی زندگی میں بھی ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کا ایک جہاں پیدا کر رہا تھا۔ انسانی ذہن میں روایات، اقدار اور ذاتی شناخت کے سلسلے میں ایک جنگ لگی ہوئی تھی۔ اس ساری فضا نے بھی عملی نفسیات کی ضرورت شدت کے ساتھ محسوس کی تاکہ پریشان حال انسان کے ذہنی مطالعہ اور اس کی بحالی کی کوئی صورت نکل سکے۔

انسان چونکہ دو دنیاؤں میں زندگی گزارتا ہے۔ ایک یہ رنگوں کی دنیا، اور دوسری حسیات کی دنیا، جو نظروں سے اوجھل ہے۔ ادیب اس لاشعور کی دنیا سے اپنا تعلق تخیل کے ذریعے قائم کرتا ہے۔ فرائیڈ نے شعور کی رو کو ابتدا میں

امراض کے علاج کے لئے استعمال کیا۔ جبکہ شعور کی رو کا تصور امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے اپنی کتاب ''اصول نفسیات'' میں استعمال کیا۔ اس نے معروض اور موضوع کے درمیان تلازماتی رشتہ تلاش کیا۔ انسان گفتگو کے ذریعے اس کا کچھ حصہ ظاہر کرتا ہے لیکن زیادہ حصہ زیر سطح گم رہتا ہے۔ نفسیات کے ماہرین نے اس گم شدہ حصے کو اہم تصور کیا۔ اور آزاد تلازمۂ خیال کی تحریک نے اظہار کا نیا طریقہ دریافت کیا۔ اور فکشن کے محدود میدان میں انسانی زندگی، تاریخ اور تہذیب کا پورا ''کل'' پیش کر دیا۔

بعض اوقات تلازمۂ خیال (FREE ASSOCIATION OF THOUGHT) اور شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) کو یکجا کر دیا جاتا ہے۔ جبکہ دونوں میں بنیادی فرق موجود ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال ایک شے یا خیال سے تحریک پانے والی دوسری اشیاء کی طرف پیش قدمی کا نام ہے۔ یہاں ایک خیال، ایک سوچ دوسری سوچ کی طرف قدم اٹھانے میں معاون ہے۔ جن میں کوئی شعوری تعلق نہیں ہوتا۔ جبکہ شعور کی رو ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے کسی سوچ کو ساتھ لے کر آگے بڑھتے رہنے کا نام ہے۔

شعور کی رو ایک اہم نفسیاتی حربہ اور اسی حوالے سے ادبی ٹیکنیک ہے۔ جیمز جوائس اسے انسانی ذہن کی گفتگو اور اس کے مربوط پہلوؤں کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے شعور کی رو بیک وقت موضوع اور اسلوب کو بھی کہیں گے۔ یہ خود کلامی کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے۔ ڈوجارڈن جسے اندرونی خود کلامی کا موجد کہا جاتا ہے۔ اسے کردار کی وہ گفتگو کہتا ہے جس سے کردار کی ذہنی کیفیت کا اندازہ مصنف کے بغیر ہو سکے۔ ہمفرک کے نزدیک شعور کی رو کا تعلق طریقِ کار سے زیادہ نفسِ مضمون کے ساتھ ہے۔ انگریزی ادب میں پہلی مرتبہ ۱۹۱۵ء میں ڈوروتھی رچرڈسن نے اپنے ناول میں شعور کی رو سے کام لیا۔ اس کے علاوہ ورجینیا ولف، جیمز جوائس اور بیسویں صدی کے عظیم ناول نگار ولیم فاکنر کے ہاں اس ٹیکنیک کو کمال مہارت سے استعمال کیا گیا۔ چسٹر، جی اینڈرسن اپنی کتاب "James Joyes and his world" میں لکھتا ہے:

> "He also began to write brief prose sketches, dialogues, interior monologues, report of dreams and images of life of the spirit, which he called epiphanies ...... he arrived almost simultaneously at similar tecniques which gave the modern short

stories, its main line of development .... not the sound of author's voice but the character's voice and thoughts and feelings." (19)

ولیم فاکنر نے اپنے ناول اور افسانوں میں اس ٹیکنیک سے کام لیا۔اس کے ناول "Wild Palm" میں اس کا ایک کردار خود سے مخاطب ہے:

"Ah, yes why didn't, I .... lungs, of course, why didn't think of that........" (20)

اس نے ایک Short Story جس کا نام "Delta Autumn" ہے، میں بھی اسی ٹیکنیک کو استعمال کیا ہے۔

اس ٹیکنیک کو متحرک فلم سازی کے حوالے سے بھی مختلف نام دیے گئے ہیں۔مثلاً Fade out، Cut، Close up، Flash back وغیرہ۔ یہ تمام تراکیب ''شعور کی رو'' کا ہی ایک سلسلہ ہے۔خود کلامی میں ایک طرح سے ایمائی اور رمزی (Symbolic and Suggestive) کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ یہ افسانے کی کڑیوں کو ایک دوسرے سے ملاتے ہیں۔ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں:

''شعور کی رو کی ٹیکنیک کو بروئے کار لا کر افسانہ نگار نے کردار کے اندر ابھر آنے والے جذباتی ہیجان کو افسانے میں متشکل کر کے نہ صرف اسے سیراب کیا ہے بلکہ ایک فنی پیکر بھی عطا کیا ہے۔''(۲۱)

یہ ضرور ہے کہ ہر افسانہ نفسیاتی افسانے کی تعریف کے ذیل میں نہیں آتا۔کہیں اس کی لہریں واضح نظر آتی ہیں۔ اور کہیں اس کے نقوش مدھم۔جبکہ کہیں محض محسوساتی سطح پر اس کا احساس ابھرتا ہے۔مجموعی طور پر ہم جن افسانوں کو ''شعور کی رو'' کے زمرے میں لاتے ہیں اس میں صورتِ حال صرف بیان میں نہیں ہوتی، بلکہ اس میں عمودی گہرائی کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ چنانچہ کردار کی ذہنی، داخلی، شعوری، لاشعوری سطح پر بظاہر جو disorder نظر آتا ہے۔اس میں درحقیقت ترتیب یعنی order کی ہی ایک صورت پائی جاتی ہے۔صرف ضرورت اس امر کی ہوتی ہے کہ اس صورتِ حال میں ''شعور کی رو'' کو اکائی جانتے ہوئے اس کا مطالعہ شعور اور لاشعور دونوں کے ساتھ کیا جائے۔اور اس کے ساتھ ساتھ تحت الشعور کے عوامل کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔''شعور کی رو'' کی ظاہری ساخت اور باطنی کیفیت اور اس کی مجموعی اکائی

کو سمجھنے کے لئے فرائیڈ کے اس حوالے سے الگ الگ نظریات کو دیکھنا بہت ضروری ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"Preconscious Process"

"A different kind of conscious awareness involves information that we are not thinking of at the moment, but that we can produce if we choose to do so. Such memories are preconscious."

"Unconscious Processes"

".......... the motivation behind of our feelings, thoughts, and actions is burried in the unconsciousness. Try as we may, we cannot readily bring this material from the unconsciousness into consciousness, but some of its contents do slip out in the disguised from in dreams, in slip of tongue and in psychological and physical symptoms."

"........Consciousness"

".......Consciousness is flexible multilayered, and multifacted, it is naturally stimulated daily (by fantasy, sleep, or dreams) and it can delibrately be altered (by meditation, hypnosis, or psycho active drugs)" (22)

جدید افسانہ نگار دراصل تجربے کی کسوٹی پر اپنا سارا تخلیقی سفر لاشعور کی راہداریوں میں طے کرتا ہے۔ جہاں جذبے اور خواہشیں لاشعوری طور پر جنم لیتی ہیں۔ شعور اور لاشعور کی یہ کون سی تہ داریاں ہیں۔ یہ کون سی پناہ گاہیں ہیں کہ نیا افسانہ اپنے مزاج اور فطرت کے ساتھ اس کے اندر اتر گیا ہے۔ اعجاز راہی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''ہم خوابوں میں سفر کرتے ہیں کہ شعور اور لاشعور دونوں کے دامن میں زندہ رہنے کی آرزو، آسودگی کی خواہش اور تکمیل کی تلاش کے نہ ختم ہونے والے خوابوں کے طویل سلسلے اور نیند سے محروم کر دینے والی راتیں تاریک ہیں۔ اور ان تاریک راتوں میں کتنے ہی غم پوشیدہ ہیں۔ کہ خواب حقیقت سے بھی زیادہ کرب ناک ہیں۔ کہ ذہن کے گھنیرے جنگلوں میں چھپے احساس کے کتنے ہی درندے لمحے لمحے کے انتظار میں ہماری گھات لگائے بیٹھے ہیں۔ اور ہم عدم تحفظ کے زہریلے سایوں میں لپٹے گذر رہے ہیں۔۔۔۔'' (۲۳)

علامت اور تجریدیت

تشبیہ، استعارہ، امیجری، علامت اپنے معنی اور مفاہیم میں کئی حوالوں سے مشترکہ بنیادی خوبیوں کے حامل ہیں۔ بلکہ ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں اور پہلو ہیں۔ مفاہیم کے اعتبار سے ان کا تناظر پھیلتا اور سکڑتا رہتا ہے۔ نثر اور شاعری دونوں میں ان کی ضرورت اور استعمال کا پہلو کم و بیش ایک ہی ہے۔ تشبیہہ، استعارہ، امیجری ریپکر تراشی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہاں تخّیل کی پرواز لامحدود ہوتی ہے۔ تخّیل انسانی ذہن کی لامحدود سوچوں اور اس کی وسعتوں میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ امیجری علامت نگاری کا کامیاب اور مددگار حربہ ہے۔

"..... imagery ..... I, figurative illustration, esp as used by an author for particular effects, 2, images collectively, 3, statuasy carving, 4, mental images collectively." (24)

اس ضمن میں تشبیہہ اور استعارہ منزل نہیں، راستہ ہے۔ اور راستہ منزل کی وجہ سے ہی اہم ہوتا ہے۔ اور جہاں تک علامت کا تعلق ہے تو علامتیں اپنے ماحول کی ضرورتوں کے مطابق بدلتی رہتی ہیں۔ اور کبھی پرانی علامتوں میں نئے ماحول کی نئی ضرورتوں کو سمو دیا جاتا ہے۔ علامت زندگی اور ادب دونوں میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتی ہے۔

لفظ علامت انگریزی لفظ ''سمبل'' کے لئے مستعمل ہے۔ سمبل کے لغوی معنی ہیں ایک شے کا دوسری شے کے متبادل ہونا۔ گویا علامت اپنے اصطلاحی مفہوم میں نمائندگی کا ایک انداز ہے۔ علامت میں موضوع اپنی جگہ قائم تو رہتا ہے لیکن دوسرے کئی حوالوں کی وضاحت اور مفہوم کی توانائی بھی اس موضوع کی تفہیم میں معاون ہوتی ہے۔ اس طرح اس کے ذریعے بیان واقعہ سے الگ یا اس سے زیادہ معنی کا حامل بھی بنتا ہے۔

علامت جب اپنے معنی متعین کر لیتی ہے تو استعارہ بنتی ہے۔ تشبیہی عناصر بھی اسی کے آس پاس سے جنم لیتے ہیں۔ تخلیقی سلسلہ اپنی ضرورت کے مطابق یہ تمام وسیلے اپنے ہمراہ سمیٹتا چلا جاتا ہے۔ علامت میں اس حوالے سے جو طلسماتی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اسی سے ادب میں معنویت کے عناصر بھی جنم لیتے ہیں۔ اسی سے اعلیٰ ادب کی پہچان بھی ابھرتی ہے۔ یعنی موجود اور ناموجود، دونوں کی عکاسی اسی حوالے سے ترتیب پاتی ہے۔

ادب زندگی کا عکاس ہے۔ مقامی، بین الاقوامی، دونوں سطحیں ادب پر اپنے اثرات ڈالتی ہیں۔ مثبت یا منفی؟ بحث اس سے نہیں۔ کیونکہ اس کا فیصلہ آنے والا وقت اور نقاد کرتا ہے۔ لیکن جو اثرات ان حوالوں سے بالواسطہ یا بلاواسطہ مرتب ہوتے ہیں۔ ان سے افکار و نظریات کے نئے نئے گوشوں کا علم ہوتا ہے۔ ایک زندگی، توانائی، حرکت اور حرارت کا احساس ہوتا ہے۔ بیسویں صدی نئے علوم اور نئے انکشافات کی صدی ہے۔ جنھوں نے اجتماعی سطح پر اذہان کو متاثر کیا۔ ادب کا بیج اذہان ہی سے پھوٹتا ہے۔ جن میں زندگی کے تمام رنگ اور ردوبدل گھلے ملے ہوتے ہیں۔ نئے انکشافات کے حوالے سے تین نام بہت اہم ہیں جن کی فکر پورے ذہنِ انسانی کے فکری نظام کو متاثر کرتی ہے۔ وہ آئن سٹائن، فرائیڈ اور مارکس ہیں۔ آئن سٹائن کے نظریہ اضافت کے اثرات کو ادب نے بھی قبول کیا۔ فرائیڈ کی نفسیاتی نگاہ نے اس پہلو سے فطرتِ انسانی کو لائقِ توجہ جانا۔ اور مارکس نے معاشی حیثیت سے زندگی، نظامِ حیات اور فرد کو اپنا موضوع بنایا۔

اردو ادب میں علامت نگاری فرانس کی علامتی تحریک کے راستے اپنے قدم جماتی اور گہرے اثرات مرتب کرتی ہے۔ لیکن اس کو ہم اسی حوالے سے ہی منسوب نہیں کر سکتے۔ اس تحریک سے بہت پہلے کولرج کے یہاں بھی علامت کا وجود باقاعدہ طور پر نظر آتا ہے۔ علامتی عمل، اساطیری ادب کے ساتھ ساتھ لوک گیتوں، لوک کہانیوں، مذہب، سماجی رسومات اور تہذیب و تمدن کی تشکیل میں بھی معاون رہا ہے۔ انسانی ذہن کے احساسات و جذبات، تلازمات اور اشیاء کے بنیادی رشتوں کو علامتی عمل ہی ایک مخصوص انداز میں ڈھالتا ہے۔ جوں جوں انسانی ذہن ترقی کی راہوں کو تسخیر کرتا گیا۔ ذاتی، کائناتی، شعور، تحت الشعور کے ساتھ اس کے رابطے اور ضرورت کا احساس بڑھتا گیا۔ در پردہ علامتی نظام اور طریقۂ کار میں

بھی ایک پختگی آتی چلی گئی۔فکر انسانی نے اس کو اپنے وجود کا جزوِخاص جانا۔علامتی عمل کی اس ضرورت کا احساس شعوری طور سے زیادہ لاشعوری طور پر انسان کی زندگی میں دخیل ہوا۔قدیم انسان نے اپنے طرزِادراک کے طور پر دیو مالا تیار کی۔ اسی حوالے سے ہم دیکھتے ہیں کہ ہر فنی وفکری پہلو خواہ وہ مذہب ہو، سائنس ہو، موسیقی یا ادب ہو، علامتی سلسلے رواج پکڑتے گئے۔

''قیاس ہے کہ پتھر کے دور اور اس سے قبل کے لوگ ایک دوسرے کو کسی تجزیے، تصور یا خبر سے مطلع کرنے کے لئے درختوں پر مختلف رنگوں کے گانٹھ لگاتے تھے۔جن میں وہ تصور پوشیدہ ہوتا تھا۔جن کی وہ ترسیل چاہتے تھے۔''(۲۵)

یہ عمل بھی انسانی فطرت میں علامتی رجحان کا ہی عکاس ہے۔زبان اظہار کا قوی ترین ذریعہ ہے۔اس کے علاوہ اگر خیال واضح نہ ہو تو بولے بغیر اپنی بات کا اظہار ممکن نہیں۔علامت، اسی موقع پر اپنی ضرورت کا احساس بنتی ہے۔

ہر سطح پر سماجی وثقافتی ادراک جب بڑھتا ہے۔دانشور، ادباء اور باشعور اذہان تجربات ومشاہدات کی سطحوں پر نئے محسوسات کی دنیا تلاش کرتے اور نئے تجربوں کی طرف راغب ہوتے ہیں۔جدید ذہن اپنی زندگی اور اس کے پس منظر کے حوالے سے ذات وکائنات کی وضاحت میں نئے مطالب اور اظہار کے نئے قالب اپناتا ہے۔'جدیدیت' کے مفہوم میں یہ ایک مستحسن پہلو ہے۔اسے ہم کسی فوری یا عصری یا ہنگامی ضرورت اور مزاج کا نام نہیں دے سکتے۔بلکہ اس کا وجود روایت کی کوکھ سے ہی پیدا ہوتا ہے۔اور جوں جوں وقت گذرتا جاتا ہے۔اس میں تجرباتی ومشاہداتی سطحیں پختگی کا رنگ گھولتی جاتی ہیں۔

''سمبل'' یا ''سمبل ازم'' کے سلسلے میں یہ بھی ضروری ہے کہ الفاظ ایسے استعمال کئے جائیں کہ مفہوم میں نہ صرف ذومعنویت ہو بلکہ وہ ہمہ جہت بھی ہو۔اور قاری موضوع کی اصل گہرائی اور پس منظر سے پوری طرح آگاہ بھی ہو جائے۔یہ موضوع کا حسن بھی ہے، اس کی وضاحت بھی، زبان کا رس بھی ہے اور اس کی رنگارنگی بھی۔انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔مکانی بھی ہے اور لامکانی بھی۔حقیقت بھی ہے اور خیال بھی۔خواب بھی ہے اور تصور بھی۔تجسیم بھی ہے اور تجرید بھی۔یہ تمام لامحدود سمتیں اور حوالے لفظ ''سمبل'' کے اندر سمٹ جاتے ہیں۔

"Symbol become a true metaphor which evoked the world in terms of its self" (26)

Yeats says:

"If I watch a rusty pool in the moonlight, my emotion as its beauty is mixed with memories of the man."

(27)

انیس ناگی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''علامت کا تعلق ادراک اور اظہار دونوں کے ساتھ ہے۔علامت صرف حسی یا حسیاتی تجربات ہی کو پیش نہیں کرتی ۔ بلکہ تجربے اوراس کے تصور کوایک مرکز پر مجتمع کرتی ہے۔تصور تجربے سے باہر نہیں،اس کے اندر مخفی ہوتا ہے۔''

چنانچہ علامت جب اپنے معنی ومفاہیم جنم دیتی ہے۔تو اس کے ساتھ سارے تجربات وتلازمات بھی ایک زنجیر کا سا تسلسل لئے ابھرتے ہیں۔اگر یہ بہت واضح اور فوری قابلِ فہم سطح پر آجائیں تو اس کا حسن ختم ہو جاتا ہے۔

علامت اپنے اندر تاریخ انسانی اور ذہن انسانی کے تجربات وحادثات سے نمو پذیر رہتی ہے۔ یہ سفر اسی حوالے سے نسل انسانی کو منتقل ہوتا جاتا ہے۔اس طرح یہ نہ تو انفرادی ہے اور نہ اجتماعی، بلکہ سہ جہاتی وقوعہ کا نام ہے۔ایک طرف شعور سے، دوسری طرف لاشعور سے اور تیسری طرف اجتماعی شعور سے اس کے سرے بندھے ہوئے ہیں۔جن کو فنکار کی تخلیقی قوت تشکیل دیتی اور فعال بناتی ہے۔اس طرح علامتوں سے جو تہہ در تہہ معنوی گہرائی پیدا ہوتی ہے۔یہیں سے قاری اور تجربے کے درمیان ایک علامتی رشتہ اور تفہیمی عمل وجود پاتا ہے۔

ادب میں علامتوں نے کئی پہلوؤں سے وجود پایا۔کہیں الفاظ، کہیں زبان، کہیں تصورات اور کہیں پیکر تراشی کے ذریعے۔لیکن مقصد وہی داخلی یا موضوعاتی سطح کی ترسیل وتفہیم ہی ہے۔زبان یا الفاظ اس ضمن میں خاص توجہ کے حامل ہیں۔ کیونکہ زبان قاری اور ادیب کا پہلا رابطہ ہے۔اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ علامتی لفظ اور علامتی فکر دونوں کا سفر ساتھ ساتھ رہتا ہے۔دونوں کی اکائی سے موضوع میں گہرائی، گیرائی اور تاثر کی شدت پیدا ہوتی ہے۔

علامتوں کا تناظر اتنا ہی وسیع ہے جتنا انسانی زندگی۔ زندگی مذہب، معاشرت،معیشت، سیاست اور ادب کے حوالے سے تشکیل پاتی ہے۔اس طرح بعض علامتیں اپنا مخصوص پس منظر رکھتی ہیں۔ کہیں اساطیری، کہیں مذہبی، کہیں مذہبی قصے اور کردار اس کے سلسلوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔اور کچھ اپنے مخصوص ماحول اور عہد معاشرت کے عصری سلسلوں سے پیوستہ ہوتی ہیں۔لیکن ہر جگہ فنکار کا ذہنی ادراک اور تخلیقی عمل ہی ان کا محرک بنتا اور انھیں وسعتِ مفاہیم عطا کرتا ہے۔

کیا علامت کا طریقۂ کار شعر اور نثر (افسانہ) میں یکساں ہوتا ہے؟ اس سوال کی وضاحت یوں کی جا سکتی ہے کہ بظاہر دونوں کی علامتی سطح ایک ہی ہوتی ہے۔ لیکن شاعری میں زیادہ تر

> ''زورِ بیان، بیان یا لفظ کے علامتی اور استعاراتی مفہوم پر ہوتا ہے۔ وہاں افسانہ میں مفہوم کا بار زبان کے علاوہ کردار، پلاٹ، مکالمہ، عمل اور منظر وغیرہ بھی اٹھاتے ہیں۔'' (۲۹)

اس بات کا یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ شاعری میں علامت فوری ترسیل زبان کے ذریعے کرتی ہے۔ جبکہ افسانے میں چونکہ بنیادی اکائی واقعہ ہے چنانچہ اسی اکائی سے علامتی کیفیت اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ شعر ظاہری اور علامتی دونوں سطحوں پر اس عمل سے وابستہ ہوتا ہے۔ جبکہ افسانہ نگار کی تخلیقی قوت میں تجربے اور مشاہدے کی گہرائی اور وسعتِ نگاہ اور قوتِ اظہار ایک اضافی سطح پر آجاتے ہیں۔

اسی حوالے سے یہاں تجرید کی وضاحت بھی ضروری ہو جاتی ہے۔ تجرید میں الفاظ کی تصوراتی جہتیں وجود پاتی ہیں۔ اسی حوالے سے الفاظ کی ساخت ترتیب پاتی ہے۔ قاری کے تصور کو یہاں زیادہ فعال اور متحرک ہونا پڑتا ہے۔ کہ وہ واقعہ یا کہانی کی فکری رو کے ساتھ ساتھ چلے۔ اور پھر اس پر فنکار کی ذہنی کیفیت آشکار ہو۔ تجرید میں براہِ راست ''سمبل'' کی ضرورت نہیں ہوتی۔ البتہ یہ دونوں ایک دوسرے کی ہمراہی قبول کرتے ہیں۔ ''سمبل ازم'' اور ''تجرید'' کا ایک نمایاں فرق یہ بھی ہے کہ علامت کسی نہ کسی حوالے سے اپنا ایک وجود اور پہچان کا ایک زاویہ ضرور رکھتی ہے۔ اس پہچان کی طرف ایک راستہ بھی کھلتا ہے۔ جبکہ تجریدی کہانی مقابلتاً دقت آمیزی کی حامل بھی بن جاتی ہے۔ اور ذہنی مشق و غور و فکر کے بعد اس کا سرا ہاتھ آتا ہے۔ رشید امجد کا کہنا ہے کہ

> ''علامتی اور تجریدی رویے بنیادی طور پر الگ الگ ہیں۔ لیکن ہمارے ہاں عموماً انھیں ایک دوسرے سے غلط ملط کر دیا جاتا ہے۔ تجرید سے عام طور پر مراد وہ تحریر لی جاتی ہے۔ جو سمجھ میں نہ آئے۔ اسی طرح علامت سے بھی عمومی مراد غیر ابلاغی تحریر لی جاتی ہے۔ علامت کا تعلق لفظ اور لفظ کے حوالے سے اسلوب سے ہے۔ جبکہ تجرید خیال یا موضوع سے متعلق ہے۔'' (۳۰)

پرانے اور نئے افسانوں میں فرق یہ ہے کہ ذات کے حوالے سے کائنات کا شعور اور موضوعات کے پیچھے سماجی پس منظر حوالے کے طور پر نئے افسانے میں موجود ہے۔ اور انھی فنی بنیادوں پر پرانے وضاحتی افسانوں میں واقعات کے تسلسل اور اجتماعی صورت کو افسانہ کہا جاتا تھا۔ جبکہ نئے افسانہ نگاروں نے خیال کی اکائی کو بنیادی اہمیت دی۔ گویا کہانی

کی ہیئت اپنی جگہ ضروری اور اہم ہے۔ اس کی ٹھوس سطح سے خیال اوپر اٹھتا نظر آتا ہے۔ چنانچہ اس پس منظر میں اردو افسانے میں علامتی رجحان ۱۹۵۵ء کے لگ بھگ شروع ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ پریم چند، یلدرم اور منٹو، بیدی کی قابلِ قدر میراث پوری طرح وابستہ ہے اور دوسری طرف وہ عصری تقاضوں کے پس منظر سے نمو پاتا نظر آتا ہے۔ مجید مضمر لکھتے ہیں:

''علامتی افسانہ نے اظہار کی سطح پر عصر جدید کی پیچیدگیوں کا ساتھ دیا۔ فارمولا کہانی کا قلع قمع کیا۔ اور سطحی رومانیت اور کھوکھلی جذباتیت کے ساتھ ساتھ خارجیت، وضاحت پسندی اور برہنہ مقصدیت کا انہدام کر کے افسانے کے فنی تشخص کی تعمیر اور ادبی اقدار کی بحالی میں نمایاں کردار ادا کیا۔'' (۳۱)

یہاں اس حقیقت کی مکمل عکاسی موجود ہے کہ علامتی افسانہ اپنی روایت، اقدار اور تشخص سے الگ کوئی چیز اور وجود نہیں رکھتا۔ اس کی روایت میں یہ تمام خاندانی، ادبی ورثہ موجود ہے۔ لیکن اس کے ٹوٹے پھوٹے فریم کو درستی اور عصری تقاضوں کی ترجمانی کی رنگ آمیزی انھی علامتی افسانہ نگاروں نے دی۔ علی حیدر ملک کا کہنا ہے:

''جدید/علامتی افسانے نے روایتی/بیانیہ افسانے کو اوورٹیک (Over take) کیا ہے۔ کوئی مانے یا نہ مانے، لیکن یہ روشن حقیقت ہے کہ یہ اوورٹیکنگ اس وجہ سے عمل میں آئی، جب روایتی بیانیہ افسانے کی رفتار بے حد سست ہونے لگی تھی۔'' (۳۲)

گویا اب اردو افسانے میں نئے تجربوں کی ضرورت ابھرنے لگتی ہے۔

کہانی پن کا مسئلہ

کہانی پن، جسے افسانویت بھی کہا جاتا ہے۔ اردو تنقید کی نئی اصطلاحوں میں سے ایک ہے۔ جو (Story Element) کے بدل کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ تیس سے چالیس پہلے یہ اصطلاح وجود میں نہیں آئی تھی۔ کیونکہ اس کی ضرورت ہی منظر عام پر نہیں ابھری تھی۔ کہانی اور کہانی پن لازم و ملزوم تھے۔ جیسے افسانے کے ساتھ افسانویت کا تصور ازلی و ابدی ہے۔ ''کہانی پن'' دراصل وہ عنصر ہے۔ جو افسانے کے دروبست کے اندر موجود ہو۔ اور موجودگی کا احساس دلائے۔ اگر افسانے میں ''کہانی پن'' موجود نہیں تو افسانے کو افسانہ کہنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہتا۔ شمس الرحمٰن فاروقی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''کہانی پن سے مراد ہے کہانی کی وہ صفت، جس کے ذریعے وہ آگے بڑھتی ہے۔ لیکن آگے بڑھنا ہمیشہ سیدھی لکیر میں بڑھنے کے مترادف نہیں ہے۔ بعض اوقات کہانی اپنے اندر گردو پیش میں پھیلتی ہے۔ یعنی جن واقعات کا اس میں ذکر ہوتا ہے۔ وہ زمانی ترتیب سے نہیں درج کئے گئے۔۔۔ کہانی ایک سلسلے کا نام ہے۔ زمانی۔۔۔ تاثراتی۔۔۔ یا محض وہ ربط ہو سکتا ہے جو ایک کردار کی مختلف صورت حال سے دوچار ہونے یا کئی کرداروں کی ایک ہی صورت حال سے دوچار ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔۔۔ کہانی قاری کے ذہن اور اس کے تجربے میں بھی آگے بڑھتی ہے۔''(۳۳)

اگر غور کیا جائے تو افسانے کی کلاسیکی تنقید و تعریف میں ''کہانی پن'' یا افسانیت کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا۔ اور یہ بحث اس لئے لائق بحث نہیں سمجھی گئی۔ کہ یہ نکتہ نہ تو ضروری تھا اور نہ قابلِ توجہ۔ اگر کسی افسانے میں ''کہانی پن'' نہیں ہے۔ تو وہ افسانہ ہی نہیں۔ یہ بحث اس حوالے سے یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ کیونکہ کہانی پن یا افسانیت نہ تو پلاٹ ہے۔ اور نہ افسانے کے مروجہ ٹھوس عناصر میں سے کوئی ایسا عنصر، جس کی واضح اور جامع تعریف کی جا سکے۔ البتہ ''کہانی پن'' کے ساتھ ساتھ ''معنویت'' کا ایک تصور اس سے ضرور وابستہ نظر آتا ہے۔ اگر ہم شاعری سے شعری آہنگ جو اس کا بنیادی عنصر ہے۔ نکال دیا جائے تو شاعری، شاعری نہیں رہتی۔ اسی طرح افسانے میں کہانی بنیادی عنصر ہے۔ اس کا وجود کسی نہ کسی حوالے سے ضروری ہے۔ ''کہانی'' نہ تو کہیں گئی، اور نہ اس کی واپسی ہوئی ہے۔ یہ ہمیشہ سے موجود تھی اور ہے۔

''کہانی پن'' کا مسئلہ ابھرنے کی چند وجوہات ضرور ہیں۔ دنیاوی زندگی کے خارجی انتشار اور داخلی کرب اور یاسیت نے افسانہ نگار کو اپنے افسانے میں اکثر صیغہ واحد متکلم کے کردار اور حوالے سے پیش کیا۔ جس سے اندرونی خلفشار، آزاد تلازمۂ خیال یا خود کلامی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ محسوسات، تخیلات، اور کیفیات کو زیادہ اہمیت مل گئی۔ افسانے کی اس تجریدی صورت میں کہانی دبی ضرور، لیکن اس کے دب جانے کو ہم اس کا خاتمہ نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح علامتی افسانے میں جہاں واقعات، سانحات اور کردار وغیرہ علامتوں کے سپرد ہو گئے۔ تو کہانی ایسے میں پس منظر کی حیثیت اختیار کر گئی۔ اس کی ساخت میں کوئی نمایاں ردوبدل نہ ہوا۔ اصل میں یہ مسئلہ روایتی کہانی کے قارئین اور روایتی کہانی کو ہی کہانی کہنے والے ناقدین کا ہو سکتا ہے۔

دور جدید کا افسانہ فرد واحد کی کہانی نہیں رہی۔ اس میں انسانی سائیکی کا گہرا شعور، اس سے متعلقہ حوالے اور عنوانات بھی شامل ہو گئے ہیں۔ اس کا سٹرکچر وسیع اور بہت گہرا ہے۔ علمی، سائنسی، نفسیاتی، تاثراتی شعبوں کے عناصر نے

اس کی جہت میں نئی تبدیلیوں کی رنگ آمیزی کی ہے۔

علی حیدر ملک لکھتے ہیں:

''افسانویت کیا ہے؟ یہ بتانے کے لئے میں شعریت کی مثال دینے کی بجائے آدمی کی مثال دوں گا۔ جس طرح آدمی کی شکل وصورت، قد وقامت اور رنگ ڈھنگ میں ہزاروں اختلاف کے باوجود کبھی کسی کو اسے پہچاننے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ اور نہ وہ اسے کسی اور مخلوق سے غلط ملط کرتا ہے، اسی طرح ہر قسم کی تبدیلیوں اور تجربوں کے باوجود افسانے کو افسانہ رہنا چاہیے۔ جس کی پہلی اور آخری پہچان افسانویت ہے۔'' (۳۴)

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش اس ضمن میں واضح طور پر لکھتے ہیں:

''کہانی پن سے مراد یہ نہیں ہے کہ خوردبین لے کر اسے افسانے میں تلاش کرنے بیٹھ جائیں، واقعہ بہر طور پھوٹتا ہوا محسوس ہونا چاہیے۔'' (۳۵)

ان تمام عوامل کی روشنی میں حقیقتِ حال صرف اسی قدر ہے کہ پہلے روایتی کہانیوں میں ٹھوس وقوعہ اور اس کی منطقیانہ ترتیب سے ادائیگی کہانی پن کے زمرے میں آتی تھی۔ جدید روایتی افسانے نے وقوعہ کو ٹھوس شکل دینے کی بجائے اسے سیّال مادے کی صورت میں احساس وشعور کا پردہ دے دیا۔ ''کہانی پن'' اسی پردے کے اندر موجود ہے۔ یہی پردہ ازخود ''کہانی پن'' کا ضامن بھی بنتا ہے۔

اردو افسانہ اور وجودیت

بیسویں صدی میں موجودیت (Existentialism) کو فروغ ملا۔ یورپ میں ذہنی خلفشار، مادہ پرستی اور سائنسی ترقی نے انسان کو معروضیت کی مشین بنا ڈالا۔ بے چہرہ ہجوم میں شناخت گم ہوتی جا رہی تھی۔ بیسویں صدی کا فرد نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہونے لگا۔ اقتصادی بحران نے بھی فرد کو بے یقینی، مایوسی اور ہر طرف سے بداعتمادی کے دہانے پر لا کھڑا کیا۔ منزل کا نشان اس کے سامنے لاپتہ ہونے لگا۔

موجودیت کا اصل بانی کیر کے گار تھا۔ اس نے ہیگل کی مثالیت کے خلاف قلم اٹھایا اور کہا کہ بے جان معروض Object نہیں ہے۔ بلکہ جاندار موضوع Subject ہے۔ جب تک خدا کو موضوع نہ مانا جائے۔ بندے کے لئے ممکن نہیں ہے کہ وہ خدا سے جذباتی وقلبی رشتہ قائم کر سکے۔ کیر کے گار کا یہ قول، کہ موجود (Existent)، وجود (Being)

سے مقدم ہے۔اس کے فلسفے کا حکم بن گیا جو بعد میں موجودیت کے نام سے (Existentialism) مشہور ہوا۔

مشرقی ادب میں بنیادی طور پر ''وجودیت'' وحدت الوجود کے راستے کی صورت ظاہر ہوا۔جبکہ مغرب میں وجودیت کا تصور فلسفے کے ساتھ وابستہ ہے۔دراصل موجودیت کے دو رخ ہیں۔ایک دینی اور دوسرا لادینی۔دینی رخ میں مشرق کا نظریۂ وحدت الوجود کے اثرات موجود ہیں۔''وجودیت'' دراصل مغربی فلسفے کے ارتقاء کی ایک شکل ہے۔ کیر کے گورڈ نمارک کا فلسفی اور عقیدے کے لحاظ سے پر جوش عیسائی تھا۔اس نے عقیدے کو عقل سے الگ کر دیا۔جبکہ اس کے معاصر فلسفی ہیگل نے عقل کو برتر کہا۔یہ دونوں اپنی اپنی انتہاؤں پر تھے۔ان کے ساتھ ساتھ جرمنی کے فلسفی نطشے نے بھی اس کا پرچار کیا۔انگلستان میں کولن ولسن نے اس نظریے کو آگے بڑھایا۔

ادب میں وجودیت کی پہلی مثال روسی ناول نگار دوستوفسکی کا ناول Notes from underground ہے۔اسے خود پتہ نہ تھا کہ وہ وجودی ادب لکھ رہا ہے۔سارتر ان سب میں سب سے زیادہ اہم اور قد آور وجودی ادیب ہے۔فرانس اور جرمنی سے زیادہ امریکہ کے ادب میں بھی اس کے اثرات غالب ہیں۔اس نے ادب کو زندگی کا آئینہ کہنے کی بجائے اسے انسان کے وجود کو ثابت کرنے کا وسیلہ بتایا۔اور یہ بھی کہا کہ ادیب کرداروں کے اندر دراصل اپنے ہی وجود کو تلاش کرتا ہے۔وجودی فلسفے کے اہم نکات مندرجہ ذیل ہیں

۱۔ انسان اپنے عمل کا خود ذمہ دار ہے۔

۲۔ حقیقت صرف وہی ہے جو نظر آتی ہے۔

۳۔ آئندہ جو کچھ ہونے والا ہے، اس کی کسی کو کچھ خبر نہیں۔

۴۔ خود انحصاری پر زور دیا گیا۔

۵۔ ذات کی پہچان اور شناخت کا تصور ایک بڑا حوالہ بن گیا۔

۶۔ عقل پرستی اور سائنس سے بغاوت ہوئی۔

۷۔ داخلیت اور سچائی کے عناصر قابلِ توجہ ٹھہرے۔

۸۔ عمل اور آزادی کی ترغیب دی گئی۔

۹۔ وجودیت ایک پُر امید نظریۂ حیات کے طور پر ابھری۔

وجودیت کے ضمن میں کافکا کے دو ناول "The Trial" اور "The Castle" کو بہت شہرت ملی۔

اسی حوالے سے اردو افسانے میں مختلف مسائل، الجھنیں، مختلف نوعیت کے سوالات و جوابات زیادہ تر

علامتی وتجریدی انداز سے ابھرے۔کہیں نمایاں طور پراور کہیں ان کے نقوش مدھم رہے۔یہاں یہ نکتہ بڑا اہم ہے۔اور اس کے ساتھ ساتھ قابلِ توجہ بھی۔کہ اردو افسانے نے صرف ''وجودیت'' کے عناصر کو مغرب کی دین سمجھ کر ہی قبول نہیں کیا۔ بلکہ یہاں کے سماجی، سیاسی اور معاشرتی حالات، ردوبدل کی کیفیات، فرد کا داخل اور خارجی انتشار بھی اس عنصر کو اپنانے کے لئے مددگار ومعاون ہے۔اردو افسانہ نگاروں نے ''وجودیت'' کے مثبت یا اس کے وہ عناصر جو دینی حدود میں آتے ہیں، کو قبول کیا۔اور اس قبولیت میں ان کے اپنے ماحول کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔اور لادینی عناصر کو اپنانے سے گریز کیا۔الحادی افکار کو قابل قبول نہ گردانا گیا۔ نئے اردو افسانے میں یہ رجحان بڑا مثبت، توانا اور اہم رہا ہے۔وجودی فکر رکھنے والے افسانہ نگاروں میں رشید امجد، سمیع آہوجہ، زاہدہ حنا، مظہر الاسلام، منشاء یاد، مسعود اشعر، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، احمد جاوید اور اعجاز راہی وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔وجودی فلسفہ محض خارج کے اثرات کا ہی نتیجہ نہ تھا۔بلکہ اس دور کی اجتماعی، معاشرتی زندگی کی صورتِ حال بھی اس نظریے کے موافق تھی۔جس نے بلاشبہ موجودی فکر کو مہمیز لگائی۔

> ''پھر مجھے پتہ نہیں کیا ہوا۔نِکّے نے کِسے نشانہ بنایا۔گائے کو، بچھڑے کو، ڈرائیور کو، بابا کو، اپنے کو یا وہ ابھی تک نشانہ باندھے کھڑا ہے۔''(۳۶)

اسی طرح افسانہ ''بیمار کی موت'' میں احمد جاوید کے یہاں وجودی فکر کے اثرات اس طور ملتے ہیں:

> ''تم مجھے نہیں جانتیں۔۔۔۔مجھے میرے بیوی بچے بھی نہیں جانتے۔میرے ماں باپ بھی نہیں جانتے تھے۔اور ایک ہی گھر میں رہتے تھے۔مگر اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔۔۔۔ سب اجنبی ہیں۔کوئی کسی کو نہیں جانتا۔۔۔۔مگر ہم سب ایک دوسرے کے تعاقب میں ہیں۔''(۳۷)

وجودی اثرات کی جھلکیاں قرۃ العین حیدر کے ''جلاوطن''، ''ہاؤسنگ سوسائٹی''، انتظار حسین کا ''آخری آدمی''، ''زرد کتا''، ''کایا کلپ''، خالدہ حسین کا افسانہ ''سواری''، ''ایک بوند لہو کی''، جیلانی بانو کا ''پرایا گھر''، منشایاد کا ''کنواں چل رہا ہے'' وغیرہ میں بھی ملتی ہیں۔

جدید افسانہ اور کردار نگاری

جدید افسانے نے (Persona) سے زیادہ Shadow کی تشکیل کی ہے۔یعنی چہرہ/ذات سے زیادہ سایہ اس کی علامت کے طور پر پیش ہوا ہے۔اور اسے بھی اسی حد تک علامتی اور اشارتی انداز میں پیش کیا ہے کہ اس کی کوئی

جہت   یا زاویہ نگاہ ابھر سکے۔ یہاں کردار عمومیت کی بجائے یا عمومیت کے ساتھ خصوصیت کے بھی حامل نظر آتے ہیں۔
جدید اردو افسانے کا کردار ٹائپ (Type) کی بجائے علامتوں کی زد میں کیوں آیا۔ اس کی مندرجہ ذیل وجوہات ہیں:

☆ معاشرتی و سیاسی حالات کا انتشار، ٹوٹ پھوٹ، جس نے فرد سے اس کی پہچان چھین لی۔ وہ خارجی عوامل سے دامن سمیٹ کر جب اپنی ذات کے حصار کو پھلانگ گیا۔ تو چہرے اور وجود کی ظاہری ساخت معدوم ہوگئی۔ اور اگر کسی شے یا وجود کی ظاہری ساخت دھندلا جائے۔ تو وہ سایہ نظر آنے لگتا ہے۔ چنانچہ نئے افسانے کا کردار اسی حوالے سے پرچھائیں کی صورت میں ظاہر ہوا۔

☆ داخلی محسوسات کی شدت، خوف، دہشت اور بے یقینی نے فرد کے سامنے شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی دنیاؤں کے راستے کھول دیے۔ خواب حقیقتوں میں اور حقیقتیں خوابوں میں بدلنے لگیں۔ کردار آنِ واحد میں ان دنیاؤں کا باسی بن گیا۔ ہر دنیا کی ضرورتیں اور تقاضے فرق تھے۔ لہٰذا کردار کی ٹھوس شکل بھی بدلنے لگی۔ افسانے سے وہ بے دخل تو نہ ہوا۔ لیکن چھوئی موئی کی طرح کبھی موجود اور کبھی غائب ہونے لگا۔ کبھی پھیلنے اور کبھی سکڑنے لگا۔ اس کے اندر کی لچکدار فطرت میدانِ عمل میں اتری۔ گویا کردار کا وجود، اس کا نشان ذات سے زیادہ صفات میں بدلتا چلا گیا۔

☆ اس کردار کو خارج کی بے یقینی، مایوسی اور انتشار نے کوئی ہم نفس اور ہم زبان نہ دیا۔ تو وہ خود ہی سے ہم کلام ہونے لگا۔ خود کلامی نے اس کی صلاحیتوں کو اس طور سے جلا بخشی۔ کہ بعض اوقات وہ اپنی ذات میں ''کافی'' ہوتے ہوئے پورے افسانے پر چھاتا چلا گیا۔ افسانہ اسی سے شروع ہوا اور اسی پر ختم ہو گیا۔ بعض اوقات اسی کے اندر سے ہی ایک دوئی نے بھی جنم لے لیا۔ وہ دوئی بھی اپنی الگ شناخت بنانے لگی۔ ایک کردار نے گویا دوسرے کردار اور پھر کردار در کردار کا ایک تسلسل جنم لینے لگا۔ ا، ب، ج، د، کے ناموں میں یہ کردار وجود پانے لگے۔

☆ سایا جب تک کردار رہا۔ وہ اپنی ذات اور وجود کی شناخت میں کئی اسرار سے گزرنے لگا۔ اور جب اسے دوئی مل گئی۔ تو بات ذات کے انکشاف سے نکل کائنات کی صداقتوں کے در کھٹکھٹانے لگی۔ یہاں معنویت کا پردہ گہرا ہونے لگا۔ گویا یہاں کردار ایک حرکی پہلو کی صورت میں موجود تو رہا لیکن پس پردہ رہ کر اس نے یہ فریضہ ادا کیا۔

☆ جدید اردو افسانے میں کردار نہ تو ٹائپ ہیں اور نہ وہ اکہرے پن کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔

یوں لگتا ہے کہ اب کردار مصروف سے مصروف تر ہو گیا ہے۔ وقت کم اور اس کے پاس کام زیادہ ہے۔ راستہ ایک ہے اور منزلیں بہت سی در پیش ہیں۔ اس کا ایک قدم ماضی، دوسرا قدم حال اور تیسرا قدم مستقبل میں پڑتا محسوس ہوتا ہے۔ وہ ایک وسیع منظر نامے میں سائے کی مانند گھوم رہا ہے۔ اس حوالے سے اس کا خارجی وجود تو بے نشان ہوا۔ لیکن اس کی فکری اور داخلی کیفیات میں تیزی سے توسیع ہوتی چلی گئی۔

☆ ان کرداروں میں خوف اور دہشت کے ساتھ ساتھ ناراضگی، غم وغصہ اور توڑ پھوڑ کی کیفیت بھی جنم لیتی ہے۔ صیغۂ واحد متکلم بن کر یہ کردار اس ناساز گار اور بے اعتدال ماحول کو ٹھکراتا نظر آتا ہے۔ بعض اوقات اس کے رویے سے قنوطیت اور فرار پانے کی بھی صورتِ حال جنم لے لیتی ہے۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''۔۔۔۔۔(جدید اردو افسانے) میں ایسے کردار بھی آسانی سے دستیاب ہیں۔ جو گھر کا راستہ بھول چکے ہیں۔ جنھیں اپنا نام اور پتہ یاد نہیں رہا۔ جو رشتوں کی پہچان گم کر بیٹھے ہیں۔ سچ اور جھوٹ میں فرق کرنے سے قاصر ہیں۔ یہی نہیں بلکہ بے حس ہو چکے ہیں۔ اندر سے مر چکے ہیں۔۔۔۔۔'' (۳۸)

اس معتبر رائے میں یہ بات تو سمجھ میں آتی ہے کہ مسائل اور لامحدود مصائب میں انسانی یادداشت گم ہو سکتی ہے۔ ممکن ہے کہ وہ اپنا نام اور پتہ بھول جائے۔ لیکن یہ کہنا کہ کردار سچ اور جھوٹ میں تفریق کرنے سے قاصر ہے۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہنا کہ وہ بے حس ہیں۔ اور اندر سے مر چکے ہیں۔ قابلِ قبول صورت حال نہیں۔ کیونکہ بیداریِ حس کے باعث ہی اس کردار نے جھوٹ اور سچ میں تفریق کی۔ لیکن ماحول کے تضاداتی رویے نے سچ اور جھوٹ کو ایک سطح پر لا کر اس کے سامنے جو طلسم کھڑا کر دیا۔ وہ اس پر حیرت زدہ ہے۔ یہ حیرت زدگی نہ تو اس کی بے حسی کے زمرے میں آتی ہے۔ اور نہ اس کے اندر کی موت ہے۔ بلکہ

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالبؔ
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

کے مصداق اس کی حیرتوں اور خاموشیوں میں اس بے ربط اور بے توازن ماحول کے لئے طنز و تماشا کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ کردار اندر سے مرا نہیں بلکہ ایک نئی زندگی اور نئی توانائی کا عرق کشید کرنا چاہتا ہے۔ لہٰذا اس کی وقتی ولمحاتی مایوسی و ناامیدی کو موت کے مترادف نہیں کہا جا سکتا۔

حواشی

۱۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، علامت نگاری کا رجحان، جدید اردو افسانے کے رجحانات، ص، ۳۵۷

۲۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، اردو افسانہ میں علامتی برتاؤ، روایت اور تجربہ، اردو کا علامتی افسانہ، دہلی، ۱۹۹۰ء، ص، ۹۹، ۱۰۰

۳۔ علی حیدر ملک، افسانہ اور علامتی افسانہ، مطبوعہ شعبۂ تصنیف و تالیف، وفاقی گورنمنٹ اردو کالج، کراچی، فروری ۱۹۹۳ء، ص، ۱۳

۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''معروف افسانہ نگار، نقاد، ڈاکٹر رشید امجد سے مکالمہ''، ملاقات راشد حمید،

روزنامہ نوائے وقت، راولپنڈی، اسلام آباد، ۱۸ جون، ۱۹۹۶ء، صفحہ ادب

۵۔ رشید امجد، انٹرویو، طارق اسد، پندرہ روزہ، بجنگ آمد، لاہور، یکم تا پندرہ جنوری، جلد نمبر ۳، شمارہ ۱۸۰، ص، ۳

۶۔ علی حیدر ملک، باب ''علامتی افسانہ کب، کہاں اور کیسے؟''، افسانہ اور علامتی افسانہ،

شعبۂ تصنیف و تالیف، وفاقی گورنمنٹ کالج، بابائے اردو روڈ، کراچی طبع اوّل ۱۹۹۳ء، ص، ۶۸

۷۔ انتظار حسین، افسانے میں نیا طرزِ احساس، ''علامتوں کا زوال''، سنگِ میل پبلی کیشنز،

اردو بازار لاہور، طبعِ اوّل ۱۹۸۳ء، ص، ۴۶، ۴۷

۸۔ انتظار حسین، ''اردو افسانے پر ایک نظر''، سہ ماہی پہچان، 5، پہچان پبلیکیشنز، انڈیا، ۲۰۰۱ء، ص، ۵۳

۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر، انٹرویو، طارق اسد، پندرہ روزہ، بجنگ آمد، لاہور، یکم تا پندرہ جنوری، جلد نمبر ۳، شمارہ ۱۸۰، ص، ۳

۱۰۔ رشید امجد، ''رشید امجد سے انٹرویو''، اسلم کھوکھر، الاخبار، جولائی ۱۹۹۵ء

۱۱۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، حرف اکادمی، پشاور روڈ، راولپنڈی، ۲۰۰۱ء، ص، ۱۹۲، ۱۹۳

۱۲۔ Muhammad Ali Siddique, On modernism in Urdu Fiction, Conversation on Modernism (interviews) by Sukrita Kumar, Shimla, India, 1990, P,22

۱۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اختلافات، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، ۱۹۷۵ء، ص، ۷۵

۱۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، ۱۹۷۲ء، ص ۴۳

۱۵۔ آزاد کوثری، نیا افسانہ اور پرانے موضوعات، ''نئے افسانے کی سماجی بنیادیں''

روہتاس بکس، ٹمپل روڈ لاہور، جون ۱۹۹۱ء، ص، ۱۷

۱۶۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''جدیدیت اور اردو افسانہ''، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، ص، ۴۶۶

۱۷۔ مہدی جعفر، ''بیسویں صدی کا اردو فکشن: افسانہ ''پہچان''، سہ ماہی، اشاعت ۲۰۰۱ء، جلد نمبر ۳، شمارہ ۵، ص، ۲۷

۱۸۔ Essay "Jung's Analytical Phychology", "Phychology Today",
Seventh edition, 1991, P,263

۱۹۔ Chester. G. Anderson, "James Joyes and his word", Reprinted 1978
Printed in Great Britain, By Jarrold and Sons, LTD, Norwish, Page, 34, 52

۲۰۔ "Wild Palms", Published by Chatts & Windus, London,
Printed in 1939, 1954, 1962, Page, 11

۲۱۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''شعور کی رو''، جدید اردو افسانے کے رجحانات،
انجمن ترقی اردو پاکستان، گلشن اقبال، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص، ۲۱۱

۲۲۔ Chapter "Conscious", "Psychology today", Seventh Edition, 1991, P 150, 151

۲۳۔ اعجاز راہی، ''افسانے میں ایک نئی آواز''، ''اظہار''، ایس۔ٹی۔ پرنٹرز، راولپنڈی، ۱۵ اگست، ۱۹۸۴ء، ص، ۱۲۰

۲۴۔ "The concise Oxford Dictionary" 192,000 definations, 120,000 entries,
the new edition for the 1990s, P, 588

۲۵۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، ادب اور علامت، اردو کا علامتی افسانہ، دہلی، ۱۹۹۰ء، ص، ۱۵

۲۶۔ "Edward Engelberg", "The nature of Yeats Symbols" , P,100

۲۷۔ "The Essay on Symbolism", "Critics on Yeats" Edited by Raymond Cowell,
London George Allen and Unwin LTD, 1971, P, 104

۲۸۔ انیس ناگی، ''نئی شاعری کا منصوبہ، نئی شاعری، مرتب افتخار جالب، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶ء، ص، ۵۶

۲۹۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، علامت اور ادب، اردو کا علامتی افسانہ، ص، ۲۲

۳۰۔ رشید امجد، راقمہ سے گفتگو، بمقام راولپنڈی، جون ۲۰۰۲ء

۳۱۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، اردو میں علامتی افسانہ، ص، ۲۹

۳۲۔ علی حیدر ملک، ''علامتی افسانہ، کیوں اور کیوں نہیں''، افسانہ اور علامتی افسانہ، ص، ۶۳

۳۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اردو افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص، ۱۰۱

باب سوم

رشید امجد کا ذہنی و فکری پس منظر

۱۔ آثار و احوال

۲۔ ذہنی خدوخال ابتدائی حالات کی روشنی میں

۳۔ ذہنی اور فکری عوامل کا نفسیاتی تجزیہ

۴۔ مخصوص فکری عناصر اور ادبی زندگی کا آغاز و ارتقاء

۵۔ رشید امجد کے مخصوص نظریات (ادب/ادیب اور زندگی کے حوالے سے)

آثار و احوال

نام: رشید امجد (والدین نے ان کا نام ''اختر رشید'' رکھا۔ امجد ان کا قلمی نام ہے جبکہ سرکاری کاغذات میں اختر رشید امجد لکھا ہے۔)

والد: غلام محی الدین مُونس نقشی

پیدائش: ۵ مارچ، ۱۹۴۰ء

تعلیم: (ابتدائی) اپریل ۱۹۴۵ء تا اگست ۱۹۴۷ء، برن ہال ہائی سکول (سری نگر)

(مڈل) ۱۹۵۳ء، ماڈل سکول (صدر، راولپنڈی)

(میٹرک) ۱۹۵۵ء، ڈینیز ہائی سکول (راولپنڈی)

(ایف۔اے) ۱۹۶۲ء

(بی۔اے) ۱۹۶۴ء

(ایم۔اے) ۱۹۶۷ء

(پی۔ایچ۔ڈی) ۱۹۹۲ء

شادی: ۱۶ مئی، ۱۹۷۶ء

بیگم: رخسانہ رشید (شعبۂ تدریس سے تعلق ہے)

بچے: تعداد (تین)

بیٹی سعدیہ پیدائش ۱۹۷۷ء

بیٹا حسن پیدائش ۱۹۸۲ء

بیٹا حسین پیدائش ۱۹۸۴ء

ملازمتیں:

(ملازمتیں، آغاز اور ان کے مختلف مرحلے)

(مالی مشکلات کے باعث حصولِ تعلیم اور روزگار کے سلسلے جاری رہنے کے ساتھ ساتھ منقطع بھی ہوتے رہے)

میٹرک کے بعد معاشی مسائل کے باعث باقاعدہ تعلیم کا سلسلہ منقطع ہو گیا اور ملازمت کا آغاز ہوا۔

ا۔	پی۔ڈبلیو۔ڈی کی ملازمت	۱۹۵۶ء تا ۱۹۶۴ء
۲۔	501۔سنٹرل ورکشاپ چکلالہ، راولپنڈی میں بطور کلرک	۱۹۶۶ء
۳۔	بطور اورئینٹل ٹیچر، سی بی سکول، دریا آباد، راولپنڈی	۱۹۶۶ء
۴۔	بطور لیکچرار (اردو)، سی بی کالج، واہ کینٹ	۱۹۶۸ء
۵۔	(ٹرانسفر) ایف جی سرسید کالج، راولپنڈی	۱۹۷۱ء
۶۔	اسسٹنٹ پروفیسر (اردو)	یکم مارچ ۱۹۷۸ء
۷۔	ایسوسی ایٹ پروفیسر (اردو)	۱۹۹۳ء
۸۔	پروفیسر	۱۹ نومبر ۱۹۹۹ء

اعزاز: نقوش ایوارڈ، ۹۵۔۱۹۹۴ء

یہ ایوارڈ نقوش میں چھپنے والے مضامین پر دیا جاتا ہے۔ مضمون کا نام ''میرا جی کی نظمیں'' تھا۔ یہ نقوش کے شمارہ نمبر ۱۴۲ میں شائع ہوا تھا۔ یہ شمارہ ۹۵۔۱۹۹۴ء کا تھا۔

مطبوعات: افسانوی مجموعے

ا۔	بیزار آدم کے بیٹے	دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، ۱۹۷۴ء
۲۔	ریت پر گرفت	ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۱۹۷۸ء
۳۔	سہ پہر کی خزاں	دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، ۱۹۸۰ء
۴۔	پت جھڑ میں خود کلامی	اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۱۹۸۴ء

۵۔	بھاگے ہے بیاباں مجھ سے	مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء
۶۔	دشتِ نظر سے آگے (کلیات)	مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۱ء
۷۔	عکسِ بے خیال/شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد	دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۳ء
۸۔	دشتِ خواب	مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۳ء
۹۔	کاغذ کی فصیل	دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۳ء
۱۰۔	گم شدہ آواز کی دستک	فیروز سنز، لاہور، ۱۹۹۶ء
۱۱۔	ست رنگے پرندے کے تعاقب میں	حرف اکادمی، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء

تنقید

۱۔	نیا ادب	تعمیرِ ملت پبلشرز، منڈی بہاؤالدین، ۱۹۶۹ء
۲۔	شناختیں	مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء
۳۔	یافت و دریافت	مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۹ء
۴۔	شاعری کی سیاسی و فکری روایت	دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۳ء
۵۔	میرا جی شخصیت و فن	مغربی پاکستان اکیڈیمی، لاہور، ۱۹۹۵ء
۶۔	تمنّا بے تاب (یادداشتیں)	حرف اکادمی، راولپنڈی، ۲۰۰۱ء

ترتیب و تالیف

۱۔	پاکستانی ادب چھ جلدیں	ایف جی سر سید کالج، راولپنڈی، ۱۹۸۰ء، ۱۹۸۴ء
۲۔	اقبال، فکر و فن	ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۱۹۸۴ء
۳۔	تعلیم کی نظریاتی اساس	ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۱۹۸۴ء
۴۔	مرزا ادیب، شخصیت و فن	مقبول اکیڈیمی، لاہور، ۱۹۹۱ء

۵۔	پاکستانی ادب (نثر) ۹۰ء	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء
۶۔	پاکستان ادب (نثر وافسانہ) ۹۱ء	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء
۷۔	پاکستان ادب (نثر وافسانہ) ۹۴ء	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء
۸۔	مزاحمتی ادب	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء
۹۔	دریافت، مجلّہ مدیر رشید امجد	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

ذہنی خدوخال ابتدائی حالات کی روشنی میں

رشید امجد ۵ مارچ، ۱۹۴۰ء کو سری نگر (کشمیر) کے محلّہ شاہ نواب میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام محی الدین اور والدہ کا نام خورشید بیگم تھا۔ غلام محی الدین کا خاندان کشمیر میں ہی آباد چلا آرہا تھا۔ سری نگر میں قالینوں کی ایک فیکٹری میں ملازم تھے۔ ان کا شعبہ ڈیزائننگ تھا۔ اپنی بھی ایک چھوٹی سی فیکٹری انھوں نے لگا رکھی تھی۔

گھر میں پیسے کی ریل پیل تھی۔ رشید امجد والدین کی شادی کے تقریباً بارہ سال بعد بڑی منتوں مرادوں کے ساتھ پیدا ہوئے۔ تین بہنوں کے اکلوتے بھائی تھے۔ پانچ سال کی عمر میں انھیں برن ہال سرینگر میں داخل کروایا گیا۔ اس زمانے میں دیسی لوگوں میں سے کوئی کوئی ان مہنگے سکولوں میں پڑھنے کی سکت رکھتا تھا۔ والد صاحب نے ایک ٹانگہ خریدا تھا۔ جو انھیں سکول لانے لے جانے کے کام آتا تھا۔ دوپہر کا کھانا سکول ہی میں کھاتے تھے۔ یہ بڑی بےفکری اور امارت کے دن تھے۔ جس چیز پر بھی انگلی رکھتے، وہ ان کے لئے موجود ہوتی۔ اس زمانے کا تذکرہ انھوں نے اپنے الفاظ میں یوں کیا ہے:

> ''یہ خوابوں کا سا زمانہ ہے۔ اس کی یادوں میں برن ہال کی راہداریاں، کھانے کا بڑا کمرہ، جھیل ڈل کے کچھ منظر، بادام کے باغوں میں کھلتے سفید پھولوں کی بہار اور میرے محلے نواں بازار، شاہ محلّہ کی کچھ تصویریں، جن میں ایک بے نام صورت ہے۔ ابھی تک میرے ذہن میں موجود ہے۔'' (۱)

اس زمانے کی انھی یادوں کو رشید امجد نے ''تمنّا بے تاب'' میں اس طور بیان کیا ہے:

> ''بادام کے درختوں پر سفید بُور آجاتا ہے۔ اور شہر کا شہر بادام وری کے سفید سفید منظر سے لطف اٹھانے کے لئے طرح طرح کے پکوانوں کے ساتھ باغوں میں اُمڈ آتا ہے۔ معلوم

نہیں اب ڈل کیا ہے۔ میں اب بھی آنکھیں بند کرتا ہوں تو مجھے پانی کا ایک بڑا سا تھال نظر آتا ہے۔ جس میں چیزیں آہستہ آہستہ رقص کی رہی ہیں۔ ڈل قدرت کی صناعی کا ایک عجب تحفہ ہے۔۔۔ڈل میں تیرتے کھیت، ان پر پھیلا ہوا سبزہ عجب بہار دکھاتا ہے۔ ہاؤس بوٹ، عام کشتیاں، ڈونگے ڈل کی سطح پر محوِ خرام ہیں۔۔۔''(۲)

اس ابتدائی زندگی کی حسین یادوں کو ہم ان کی سیرت و کردار کے حوالے سے یقیناً اہم کہہ سکتے ہیں۔ ابتدائی نقوش کے اثرات کردار پر مقابلتاً گہرے اور ہمہ گیر ہوتے ہیں۔

اس زمانے کی یادوں کو انھوں نے کئی حوالوں سے سمیٹا ہے۔ گرمیوں میں امرتسر سے مہمان آتے تو گھر کی رونق بڑھ جاتی۔ ۱۹۴۷ء میں جب پاکستان بنا۔ تو امرتسر سے ان کے کئی رشتہ دار پنڈی آ گئے۔ رشید امجد کی والدہ اور والد صاحب ان سے ملنے کے خیال سے چند روز کے لئے پنڈی آئے۔ بس یہی موڑ، یہی وقت، ان کی زندگی میں نئی اور لامحدود مشکلات کا آغاز کرتا ہے۔ کہتے ہیں کہ وہی آخری بس تھی جس پر یہ لوگ یہاں پہنچے۔ دوسرے دن راستہ بند ہو گیا۔ اور یہ سب افرادِ خانہ راولپنڈی ہی میں پھنس کر رہ گئے۔

والد صاحب کے حوالے سے رشید امجد لکھتے ہیں کہ وہ اس زمانے میں فارسی میں شعر کہا کرتے تھے۔ انھیں جوتش سے بھی دلچسپی تھی۔ خود رشید امجد کا نام بھی ہندو جوتشیوں سے جنم پتری بنوا کر رکھا گیا تھا۔ وہ طبعاً درویش آدمی تھے۔ ان کے طور طریقے صوفیانہ تھے۔ انھوں نے نہ تو یہاں رہ کر کوئی گھر الاٹ کروایا۔ اور نہ ہی کلیم دیا۔ اس کی ایک وجہ اور بھی تھی۔ کہ وہ قناعت پسند انسان ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے یہاں قیام کو عارضی کہتے تھے اور واپس جانے کی آرزو لئے ہوئے تھے۔ جو کبھی پوری نہ ہو سکی۔ کچھ رشتہ داروں کے مشورے پر انھوں نے کریانہ سٹور کھول لیا۔ لیکن مزاج کاروباری نہ ہونے کی وجہ سے مسلسل نقصان ہوتا رہا۔ حتیٰ کہ دکان بند ہو گئی۔ اور والدہ صاحبہ جو زیور اپنے ہمراہ لے کر آئی تھیں، وہ اخراجات پورے ہونے کے لئے رفتہ رفتہ بکنے لگا۔ یہ صورتِ حال ۵۳۔۱۹۵۲ء تک مسلسل چلتی ہے۔ اپنی والدہ صاحبہ کی شخصیت اور فطرت کے جو حوالے رشید امجد نے دیے ہیں وہ اس لحاظ سے نہایت اہم اور قابلِ غور ہیں۔ کہ رشید امجد نے ابتداء ہی سے بالواسطہ یا بلاواسطہ ان سے گہرے اثرات قبول کئے۔

''میری والدہ بہت مذہبی خاتون تھیں۔ اور بہت وظیفے کیا کرتیں۔ ایک میٹا فزیکل فضا تھی جو مجھے گھر میں محسوس ہوتی۔ جس کا بیان ممکن نہیں ہے۔ ایک پر اسرار فضا تھی ہمارے گھر میں۔ سرینگر والے گھر میں بھی کچھ ایسا ہی تھا۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے۔ ہمارے گھر کے تین

پورشن تھے۔ میں سنٹر والے پورشن سے ہمیشہ ڈر جاتا تھا۔ اور آوازیں دیتا تھا کہ مجھے اوپر لے جائیں۔'' (۳)

اسی ماحول اور کیفیت کے اثرات جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت اور کردار پر گہرے نقوش چھوڑتے چلے گئے۔ ان کا ذکر ان کی یادداشتوں میں بعد کی زندگی کے حوالے سے بھی بہت نمایاں طور پر ابھرتا ہے۔ رشید امجد کے یہاں روحانیت اور تصوف کا عنصر کئی حوالوں سے انھی عوامل سے منسلک ہے۔

''جب میں دسویں، گیارھویں میں پڑھتا تھا۔ تو کئی طرح کے وظیفے کیا کرتا تھا۔ گھنٹہ گھنٹہ، دو دو گھنٹے چاند کی طرف دیکھتا رہتا۔ ایک دن مشق کے دوران یوں محسوس ہوا کہ مَیں چاند کے اندر چلا گیا ہوں۔ میرے منہ سے چیخ نکلی، اور ڈھلوان سے لڑھکتا ہوا نیچے آیا۔ جوتی وہیں رہ گئی۔ اور مَیں بھاگ کر گھر آ گیا۔'' (۴)

ان کی فطرت کا تجسس، کچھ خدشے، انہونی باتوں کی تلاش، رفتہ رفتہ گویا ان کی ایک مخصوص فطری اور طبعی پہچان ورجحان بن کر ابھرتا ہے۔ اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''ایک زمانے میں یہ بھی ہوا۔ کہ کسی مجتبائی کتاب میں پڑھا۔ کہ جو آدمی سورج کی طرف دیکھے تو ایک وقت آتا ہے کہ سورج کی روشنی اس کے اندر چلی جاتی ہے۔ اور آدمی جس چیز کو چاہے آگ لگا سکتا ہے۔ مَیں نے سورج کی طرف دیکھنا شروع کر دیا۔ اور میری آنکھیں اُبل کر باہر آ گئیں۔ خوب دُکھنے لگیں۔ بڑی ڈانٹ ڈپٹ ہوئی۔'' (۵)

یہی فطری رجحان رفتہ رفتہ ان کے ابتدائی مطالعاتی دور میں بھی اپنے اثرات مرتب کرتا نظر آتا ہے۔

''ابتدا میں مجھے جاسوسی کہانیاں پڑھنے کا بہت شوق تھا۔ کچھ ان کا بھی اثر ہوگا۔ جو میرے مزاج کا حصہ بن گیا۔ مجھے یہ بڑی جستجو تھی۔ کہ یہ جو ''اَن نون'' ہے، اس کے بارے میں جانا جائے۔ کہ یہ کیا ہے؟'' (۶)

رشید امجد کے ان فطری اور شخصی پہلوؤں کا یہاں بڑا اہم کردار ابھرتا ہے۔ یہ وہ بنیادی نقوش ہیں جو مسلسل ارتقاء پذیر ہو کر نہ صرف ان کی شخصیت بلکہ تخلیقی سطح پر بھی گہرے نقوش اور اثرات مرتب کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہی ''اَن نون'' بعد میں ان کے فنی سفر میں پہلو بہ پہلو موجود نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اس کیفیت کی مسلسل ارتقاء پذیر صورت تاحال اس کی شخصیت اور کردار کا ایک حصہ ہے۔ شعور اور تحت الشعور کی بحثیں اسی پہلو سے جنم

لیتی ہیں۔ ''ذات'' کے اندر ''ذات'' کا وجود یہیں کہیں خاموشی سے قیام پا جاتا ہے۔ اپنے ہونے کے ساتھ کسی ''اور'' کے ہونے کا احساس رکھنے میں ان کی زندگی کے ان حوالوں اور حقائق کو ہرگز نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ شیخ، مرشد، تصوف جو آج ان کی افسانوی دنیا کی نمایاں ترین پہچان ہیں۔ بچپن میں ان عوامل کا سراغ ان کے یہاں یوں نمایاں ہے۔ جو بعد میں ان کی فطرت کا جزوِ خاص بنا۔

> ''غار کے دھند لکے میں ایک ٹمٹماتا چراغ، اور شیخ نورالدین ولی کی قبر، ایک عجیب پراسرار فضا۔ امّی کو تو مزاروں پر جانے کا جنون تھا۔ وہ آتے جاتے وہاں رُکتیں۔ اور دیر تک کچھ پڑھتی رہتیں۔ مَیں ان کے ساتھ کئی مزاروں پر گیا۔ یہ مزار زیادہ تر پہاڑوں کی غاروں اور کھوؤں میں تھے۔ پراسرار فضاؤں میں یہ ٹمٹماتے دیے ساری عمر میرے اندر موجود رہے۔ اور ایک تحیر اور تجسس کی فضا ہمیشہ میرے اردگرد قائم رہی۔'' (۷)

رشید امجد کی زندگی میں مشکلات سے نبرد آزما ہونے کی صلاحیت اور گرم و سرد زمانہ کے تھپیڑے کھانے کی جرأت و ہمت جو ان کے تخلیقی و فنی سفر میں موجود نظر آتی ہے۔ وہ درحقیقت ان کی زندگی اور فن کو ایک اِکائی بنا دیتی ہے۔ ہم دونوں کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ ابتدائی زندگی کی مشکلات کا جب وہ تذکرہ کرتے ہیں۔ تو وہ وقت خاص طور پر رشید امجد کی زندگی میں مشکلات کے لامتناہی سلسلے پیدا کرتا نظر آتا ہے۔ جب والد صاحب کو کاروبار میں پے در پے نقصان اٹھانے پڑتے ہیں۔ تو مجبور ہو کر انھوں نے مظفر آباد (آزاد کشمیر) میں قالینوں کا ایک کارخانہ لگا لیا۔ لیکن دو، تین سالوں میں یہ سلسلہ بھی ختم ہو گیا۔ والد صاحب دل برداشتہ ہو کر لاہور چلے گئے۔ اب رشید امجد بھی ان مشکلات کو سہنے میں افرادِ خانہ کے شریکِ کار نظر آتے ہیں۔ انھیں احساس تھا کہ ان نامساعد حالات میں بھی ان کے اہلِ خانہ اور خصوصاً والدہ ان کی تعلیم سے بے خبر نہیں تھیں۔ حصولِ تعلیم کے لئے ان کی والدہ کی تمام تر کوششیں، جو اس تمام سفر میں رشید امجد کے لئے دعا بھی تھیں اور دوا بھی ـــ مار پیٹ، غصہ، خفگی، جھنجھلاہٹ اور طرزِ عمل میں سختی کے تمام رویّے اور حوالے اس پس منظر میں بڑے نمایاں نظر آتے ہیں۔ وہ اس ضمن میں والدہ کی محبت اور برہمی کا بیک وقت شکار ہوئے۔ رشید امجد کی یادداشتوں اور ان کی سیرت و کردار پر ان کے اثرات ہمہ گیر ہیں۔ ان کا مطالعہ اس لحاظ سے ازبس ضروری ہے کہ اس راستے سے ان کی شخصیت اور فن پر کن عوامل کا اثر دیرپا ثابت ہوا۔ ان رویّوں کا مجموعی حوالہ اور تاثر یوں ہے:

> ''امّی کا فلسفہ یہ تھا کہ بچے کو ایک پیسہ بھی جیب خرچ کے لئے نہیں دینا چاہئیے لیکن وہ دوسری

طرف پیسہ پیسہ بچا کر میرے لئے کھانے پینے کی اچھی سے اچھی اور میری پسند کی چیز لیتیں۔ سب سے پہلے مَیں کھانا کھاتا۔'' (۸) ۔۔۔۔۔''حالات نے انھیں اتنا سنک کر دیا تھا کہ انھیں ہر چیز کا منفی پہلو ہی نظر آتا۔ایک شک مستقلاً ان کے مزاج کا حصہ بن گیا تھا۔ امّی کی شدت پسندی کے ردِعمل میں میرا اکھڑپن بھی بڑھتا چلا جا رہا تھا۔'' (۹) ۔۔۔۔ ''امّی نے مجھے ہمیشہ اپنی محبت کی بُکّل میں دبا کر رکھا۔اتنا دبایا کہ کبھی کبھی میرا دم گھٹنے لگتا۔''(۱۰) ۔۔۔ ''امّی کہتی تھیں۔دائیں ہاتھ سے گلاس نہ پکڑو تو پانی زہریلا بن جاتا ہے۔ مجھے اب معلوم ہے کہ پانی زہر نہیں بنتا۔لیکن لاشعوری طور پر ہمیشہ پانی کا گلاس دائیں ہاتھ ہی سے اٹھاتا ہوں۔'' (۱۱) ۔۔۔''زندگی بھر مجھے زیادہ عمر کی عورتوں سے عشق رہا ہے۔۔۔ میری ماں مجھے ٹوٹ کر پیار کرتی تھی۔۔۔ اس POSSESSIVE LOVE کی وجہ سے میرا ان کا رشتہ LOVE HATED کا ہو گیا تھا۔ ماں ہمیشہ میرے ساتھ رہی۔پھر بھی مجھے مامتگی کی کمی محسوس ہوتی رہی۔شاید ان بڑی عمر کی عورتوں میں،مَیں اسی کو تلاش کرتا تھا۔'' (۱۲) ۔۔۔۔''امّی سے جدا ہونے کا تصور تک نہ تھا۔ مَیں ان کی محبت سے بھاگتا تو تھا۔لیکن مقناطیس کی طرح ان کی طرف کھنچا چلا آتا تھا۔خصوصاً میرے لئے ان کی قربانیوں کی طویل داستان ہے۔'' (۱۳) ۔۔۔۔۔''امّی کی گرفت مجھ پر بہت سخت تھی۔وہ جتنی مجھ سے محبت کرتی تھیں۔ان کا ملکیتی رویّہ بڑھتا جاتا۔'' (۱۴)

ذہنی اور فکری عوامل کا نفسیاتی تجزیہ

رشید امجد کی زندگی کے حوالے سے ان کے کردار کا ایک اور پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔لیکن یہ پہلو عمل کی بجائے ایک ردِعمل کی صورت میں زیادہ ابھرتا ہے۔لکھتے ہیں:

> ''فرسٹ ایئر میں اصغر مال میں داخلہ لیا۔لیکن طبیعت میں ایک بے زاری پیدا ہو گئی تھی۔ پڑھائی میں دلچسپی نہ رہی۔اور دوسری بات یہ ہوئی کہ مَیں ایک مہینے کی فیس کھا گیا۔کئی ماہ تک والدہ کو نہ بتایا۔کالج سے نام کٹ گیا۔'' (۱۵)

یہ اس نوجوان کا کردار اور بیان ہے جو پختگی اور نا پختگی کے نقطۂ اتّصال پر کھڑا ہے۔بچپن اور جوانی کا درمیانی

راستہ ـــــ نامساعد حالات کی گردشیں، ماحول کا انتشار، پہچان اور گمشدگی کی راہوں پر بھٹکتا ہوا ذہن، جس کے کندھوں پر اپنی ذمہ داریوں کے ساتھ ساتھ وقت تین بہنوں اور والدہ کی ذمہ داری بھی ڈالنے کو ہے۔ ان حالات میں شخصیت کی یہ ٹوٹ پھوٹ، اس میں لااُبالی پن اور غیر ذمہ دارانہ روش کا پیدا ہونا بعید از قیاس نہیں۔ یہ انسانی نفسیات اور شخصیت کے ممکنہ حوالے ہیں۔

ان حالات کا ایک مثبت پہلو یہ نکلا۔ کہ رشید امجد زندگی کی تجرباتی اور مشاہداتی سطحوں کی گہرائیوں اور گیرائیوں کے مزاج داں بنتے چلے گئے۔ زندگی کے تلخ وشیریں ذائقوں سے آشنا ہوئے۔ زندگی کے حقائق، اس کے معانی ومفاہیم کی تمام تر وضاحتیں اسی راستے سے ان پر آشکار ہوئیں۔ کیونکہ جب تک ''لا'' کی تشکیک سے نہ گزرا جائے۔ انسان ''الّا'' کے آبِ حیات کو بھی نہیں پاسکتا۔ زندگی کے نشیب وفراز میں مشقت گیری کا زمانہ، مختلف ملازمتوں کے در کھٹکھٹانا، جہاں ''انا'' مرتی بھی رہی۔ اور احساسِ ''انا'' ابھرتا بھی رہا۔ تعلیمی سلسلے منقطع ہونے پر ملازمت کی پریشانی اور ذمہ داری کے مرحلے نہ صرف مشکل تھے بلکہ صبر آزما بھی تھے۔

> ''مَیں نے ملازمت شروع کر دی۔ پہلے ایک دکان پر منشی کے طور پر، پھر کچھ عرصہ پی، ڈبلیو، ڈی میں ـــ ۵۰۱ ورکشاپ میں ٹائم کیپر بھی رہا ـــ۔'' (۱۶)

ایسے ہی متصادم حالات، ذہنی کش مکش، پریشان حالی اور منتشر الخیالی میں ایک مرتبہ رشید امجد لکھتے ہیں:

> ''لیاقت باغ میں آ کر ایک بنچ پر بیٹھ گیا۔ تھوڑی دیر بعد ایک شخص میرے قریب آیا، اور بولا، ''نوکری کرو گے''۔ مَیں نے کہا ''جی''۔
>
> وہ مجھے اپنے ساتھ لے گیا۔ اس کا گھر لیاقت باغ کے سامنے ہی تھا۔ گھر لے جا کر پہلے تو اس نے مجھے روٹی کھلائی۔ پھر کہنے لگا۔ ''ہمیں بھینس کی دیکھ بھال کے لئے ایک ملازم کی ضرورت ہے۔ یہ کام کرلو گے ـــ۔
>
> مَیں نے کہا ''کرلوں گا۔'' بھینس کی دیکھ بھال میرے بس میں کہاں تھی۔ دو ہی دن میں میرا حشر ہو گیا۔ امّی ڈھونڈتے ڈھونڈتے آ پہنچیں۔ اور مجھے ساتھ لے گئیں۔'' (۱۷)

۱۹۶۰ء میں والد صاحب کے انتقال کے بعد گھر کی ساری ذمہ داری رشید امجد کے کندھوں پر آن پڑی۔

رشید کی افسانوی دنیا میں خواب، خوف اور ڈر کا عنصر کئی حوالوں سے ابھرا ہے۔ کہیں اس کا وجود محسوساتی سطح پر ہے۔ کہیں غیر محسوساتی انداز سے۔ کہیں موضوع کے اندر پردوں میں پوشیدہ ہے۔ اور کہیں کرداروں کے اندر اس کی لہریں

اور سائے سرسراتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ان کے محرکات میں ان ابتدائی عوامل اور کیفیات کا مطالعہ بالواسطہ یا بلاواسطہ نہایت اہمیت کا حامل ہے۔

''پانی میں غوطے کھانے کا خوف ساری زندگی میرے لاشعور میں سرسراتا رہا۔ تیراکی کے شوق کے باوجود مجھے زندگی بھر پانی میں اترنے کا حوصلہ نہیں ہوا۔'' (۱۸) ۔۔۔۔۔ ''ایک خواب بھی عرصہ تک میرے ساتھ رہا ہے۔ ایک ہی خواب، جسے برسوں مَیں نے ایک ہی طرح دیکھا ہے۔ ایک دوڑ ہے۔ میرے ساتھ ایک لڑکی ہے۔ جس کی صورت مجھے یاد نہیں۔ ہم بھاگ رہے ہیں ۔۔۔ ہمارے تعاقب میں ایک بوڑھی عورت ہے جس کے ہاتھ میں لاٹھی ہے۔ یہ خواب میں نے تسلسل سے برسوں دیکھا ہے۔ لیکن آج تک معلوم نہ ہو سکا کہ وہ لڑکی کون ہے ۔۔ اور ہمارا پیچھا کرنے والی وہ بوڑھی کون ہے۔'' (۱۹) ۔۔۔ ''بچپن کا ایک اور خوف ایک نامعلوم ڈر تھا۔ رات کو مجھے یوں لگتا۔ جیسے کوئی میرا بازو پکڑ کی اپنی طرف کھینچ رہا ہے۔ میں چیختا اور امّی سے لپٹ جاتا۔ یہ خوف زندگی بھر میرے ساتھ رہا۔'' (۲۰) ۔۔۔۔۔ ''نچلی منزل ۔۔۔ چھوٹی سی گزرگاہ میں ہمیشہ اندھیرا ہوتا۔ امّی مجھے ڈراتیں کہ یہاں جرمن متو رہتا ہے۔ مجھے نہیں معلوم، اس کے معنی کیا ہیں۔ لیکن میری چشمِ تصور نے اس کی جو تصویر بنائی تھی۔ وہ بڑی ڈراؤنی تھی۔ ایک لمبے قد کا شخص، لال انگارہ آنکھیں، ہاتھوں میں بجتے ہوئے کڑے اور ایک ڈنڈا۔ اس جرمن متو نے ساری زندگی مجھے ڈرایا۔ اور یہ اندھیرا کبھی میرے اندر سے نہ نکل سکا ۔۔۔ جرمن متو، شاید جرمنی کے حوالے سے تھا۔ یہ جنگِ عظیم دوم کا زمانہ تھا۔ اور ہٹلر ساری دنیا کے لئے خوف کی علامت بنا ہوا تھا۔ (۲۱) ۔۔۔۔۔ ''مَیں رات کو کمرے میں اکیلا نہیں سو سکتا ۔۔۔ کوئی نہ ہو تو مَیں کسی بچے ہی سے درخواست کرتا ہوں کہ میرے پاس رہے۔ اکیلا پن میرے لئے ایک عجیب طرح کا خوف بن جاتا ہے۔ اکثر رات کو مجھے یوں لگتا ہے کہ کوئی اچانک آ کر میرے اوپر بیٹھ گیا ہے۔ اس کے بوجھ سے مَیں کروٹ بھی نہیں لے سکتا۔ میں چیختا ہوں۔ مگر آواز نہیں نکلتی۔ کچھ دیر یہ کیفیت رہتی ہے۔ اس کے بعد مَیں پوری طرح حواس میں آ جاتا ہوں۔ اوپر بیٹھا اچانک غائب ہو جاتا ہے ۔۔۔ بچپن کے انھی خوفوں سے مَیں قدم

قدم آگے بڑھا۔'' (۲۲)

خوف اور خواب، خیال اور حقیقت، شعور اور تحت الشعور، ان کے ہاں یہ تمام فنی وفکری سطحیں ان کی ابتدائی زندگی اوران کے مخصوص عوامل سے بہت حد تک متاثر ہوئی ہیں۔ چند عوامل کی اس حوالے سے نشاندہی کی جاسکتی ہے:

۱۔ ایک ایسا ذہن جو خوفزدہ ماحول اور ناسازگار حالات میں عدمِ تحفظ کا شکار ہو جائے۔

۲۔ شعور اور تحت الشعور، دونوں دنیاؤں میں وہ ایک ہی وقت، ایک ہی کیفیت میں تجرباتی اور محسوساتی سطحوں سے گزرے۔

۳۔ جس کے سامنے حقیقت اور خیال، دونوں میں وقوعہ ایک ہی طرح رونما ہو۔

۴۔ اس کے اندر کسی اور کا وجود، اسے بار بار اپنے ہونے کا احساس دلاتا رہے۔

۵۔ کسی ''کُل'' کا ''جزو'' پر غالب آنے کا مرحلہ یا کسی ''جزو'' کو ''کُل'' کی لامحدود وسعتوں کا احساس ہو جانا۔

۶۔ ایک خوف، ایک خواب کی کیفیت ہے جیسے محسوسات کی نئی تخلیقی سطحوں کے متحرک ہونے کا لمحہ پیدا ہونے کو ہو۔

۷۔ ہونے اور نہ ہونے، موجود اور ناموجود کی متصادم کیفیات سے گزر کر گویا کوئی ذہن آئندہ اسرار کی دنیا کو پانے کا راستہ اختیار کرے۔

کُلّی طور پر نہ سہی، لیکن جزوی طور پر یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ رشید امجد کے فکر وفن کے مطالعہ میں ان کی ابتدائی زندگی کے ان پہلوؤں کو مدِ نظر رکھنا ازبس ضروری ہے۔ بلکہ ناگزیر ہے۔ ان کی شخصیت اور کردار کا یہ رُخ ان کی افسانوی دنیا میں نئی فکری جہت کو ابھار کر سامنے لاتا ہے۔

خوابوں کی ایک اور وراثت، جو رشید امجد کی زندگی اور اس حوالے سے بعد میں ان کے فن اور کرداروں پر بھی چھائی ہوئی ملتی ہے۔ اس کا حوالہ رشید امجد خود یوں دیتے ہیں:

> ''امّی بولیں، ''کیا بات ہے۔ کل سے تم پریشان ہو۔'' مَیں نے کہا ''نہیں تو''۔ بولیں ''مَیں تو تمھارے پاس سے گزرنے والی ہوا کے مزاج کو بھی سمجھتی ہوں۔ بتاؤ کیا بات ہے۔'' مَیں نے انھیں بتایا۔ کہ منشا یاد نے اپنے کسی دوست کے ذریعے یونیورسٹی سے نتیجہ معلوم کرلیا ہے۔ مَیں دو پرچوں میں فیل ہوں۔ بولیں ''سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔'' مَیں نے

کہا'' آپ اتنے وثوق سے کیسے کہہ سکتی ہیں۔'' بولیں ''مَیں نے خواب میں دیکھا ہے کہ تم اچھے نمبروں میں کامیاب ہو گئے ہو۔'' ان کے خواب اکثر سچے ہوتے تھے۔ خواب دیکھنا ان کی زندگی تھا۔ اور انھی سے یہ روایت مجھ تک پہنچی ہے۔'' (۲۳)

اسی حوالے سے آگے چل کر لکھتے ہیں:

''بولیں ''مَیں تمھاری پڑھائی کے بارے میں ناامید ہو چکی تھی۔ لیکن رات ایک بزرگ نے خواب میں بتایا کہ تمھارا بیٹا اعلیٰ تعلیم مکمل کرے گا۔'' مَیں ہنس پڑا۔ اس واقعہ کے گیارہ سال بعد میں نے ایم۔اے اور تیس سال بعد پی۔ایچ۔ڈی کی۔ اس وقت امّی کو فوت ہوئے بھی پندرہ سال ہو چکے تھے۔'' (۲۴)

رشید کی شخصیت پر ان عوامل کے اثرات اس طور ابھرے کہ

۱۔ ان کی شخصیت میں Mother Fixation کا دروازہ کھل گیا۔ ''مامتا'' کا روپ ان کی زندگی کا محور رہا۔ سختی، نرمی دونوں رویے یہیں سے ملے۔ لاشعوری طور پر وہ اس پناہ گاہ کے سائے میں آتے چلے گئے۔ عورت کا وجود جو ''مامتا'' کے روپ میں تھا۔ وہ اس کے طلسم کا شکار ہو کر ایک طرح سے عدم تحفظ کا شکار بھی ہوئے۔ کہ جیسے اس کے بغیر ان کا اپنا وجود ادھورا اور نامکمل ہے۔ یہ عدم تحفظ کا انداز اور کیفیت ان کے کرداروں میں بھی نمایاں نظر آتی ہے۔

۲۔ عورت کے روپ کے باقی خانے ان کی زندگی اور شخصیت کے حوالے سے زیادہ نہ ابھر سکے۔ اور اگر ہم یہ کہیں کہ ان کے افسانوں میں ''جنسی'' موضوعات اور ''جنسی'' رویوں کی وضاحتیں بھی ''ممتائی'' سر وں سے بندھی ہوئی ہیں تو ہرگز بے جا نہ ہوگا۔ اس ضمن میں ان کا محتاط رویہ، رکا اور ڈھکا چھپا انداز ''ہاتھ کا پتلون کی جیب میں ہونا''، اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ یہاں کہنے، سننے میں بے جراتی پیدا ہوتی گئی۔ اسی حوالے سے قربت میں بھی دوری اور فاصلوں کی کیفیت جھلکتی ہے۔ دید میں شنید کا رنگ دکھائی دیتا ہے۔

اس ''ممتائی'' سحر کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا۔ کہ داخلی سطح پر تو رشید امجد کی شخصیت متحرک ہو گئی۔ اس کی تخلیقی صلاحیتوں میں لامحدود قوتیں سمٹنے لگیں۔ لیکن خارجی سطح پر یہ متلاطم کیفیات کا رنگ زیادہ نہ ابھر سکا۔ حتیٰ کہ بیٹی کے روپ میں بھی مامتا کا تصور اور اس کی گود رشید امجد کو گھیر لیتی ہے۔

''سعدیہ کو اپنے سینے پر لٹا کر مجھے یوں لگتا۔ جیسے میں نے امّی کی گود میں سر رکھ دیا ہے۔ امی

جو مرنے کے بعد بھی سائے کی طرح میرے ساتھ تھیں۔ جیسے سعدیہ کے ننھے وجود میں حلول کر گئیں۔'' (۲۵)

ان اثرات کا ایک اور پہلو یہ نکلا کہ داخلی سطح پر تو تخلیقی سطحوں میں نکھار اور ارتقاء ہوتا چلا گیا۔ لیکن شخصیت کا خارجی حوالہ اپنے اندر ہی سمٹنے لگا۔ ایک شرمیلا پن اور خود نمائی سے گریز کی کیفیت پیدا ہونے لگی۔

''میری شخصیت میں نمایاں ہونے کا پہلو نہیں۔ مَیں تو محفل میں چھپ کر بیٹھنے والوں میں سے ہوں۔۔۔ بچپن ہی سے میرے اندر ایک عجیب طرح کا شرمیلا پن تھا۔۔۔ اور دوسروں سے دور رہنے کا رویہ تھا۔۔۔ اس شرمیلے پن نے کئی بار مجھے بھوکا رکھا۔۔۔ مَیں اپنی ذات کے اندر گھستا چلا گیا۔ میری آزادی گھر کی سیڑھیوں تک تھی۔'' (۲۶)

ان کی فطرت کا یہی پہلو اظہارِ عشق میں بھی مانع رہا۔ خاموش محبت اور اظہار سے گریز پائی یہاں موجود ہے۔ بعد میں ان کی شخصیت و کردار کا یہی عنصر ان کے افسانوی موضوعات اور کرداروں کو بھی اس حوالے سے اپنی گرفت میں لیتا دکھائی دیتا ہے۔ ''تمنّا بے تاب'' میں لکھتے ہیں:

''ہمارے گھر سے دو چار گھر آگے سرکاری نل تھا۔۔۔ ساتھ والی گلی میں ایک تحصیل دار رہتے تھے۔ ان کی ایک لڑکی بھی پانی بھرنے آتی تھی۔ معلوم نہیں کیسے ہم دونوں میں ایک خاموش رابطہ قائم ہو گیا۔'' (۲۷)

''حلقہ میں ایک خاتون باقاعدگی سے آتی تھی۔۔۔ وہ ستار بجاتی اور مَیں گم ہو جاتا۔۔۔ گھنٹوں چائے پیتے، موسیقی اور شعر پر گفتگو ہوتی رہتی، وہ سگریٹ بہت پیتی تھی۔ مَیں تو نہیں پیتا تھا۔ لیکن اس کے لئے مہنگے سگریٹ خریدتا۔ اسے پیش کرتا بلکہ سلگا کر دیتا۔۔۔ مجھے آج تک معلوم نہیں ہو سکا۔ کہ میرا، اس کا تعلق کس نوعیت کا تھا۔'' (۲۸)

رشید امجد کا عشق داخلی کرب اور مسلسل تڑپ سے عبارت ہے۔ ''پا لینے کی کسک'' سے زیادہ 'پانے کی جستجو'' میں یہ عشق سرگرداں ہے۔ جو مسلسل ایک اضطرابی کیفیت ہے۔ وہ اس اضطراب کو کوئی عنوان، نام اور حوالہ نہیں بناتے۔ ایک ہیولہ ہے۔ جو دبے قدموں پاس آتا ہے۔ اور پھر غائب۔

''ہم لوگ گھروں کے سامنے بیٹھ کر برف کے بُت بناتے، توڑتے، پھر بناتے۔ انھی ساتھیوں میں ایک وہ بھی تھی۔ جس کا کوئی نام نہیں۔ وہ ہمیشہ ہر دور میں میرے آس پاس

رہی ہے۔اور میں ہمیشہ اس کے قریب جا کر اس سے دور ہو جاتا ہوں۔'' (۲۹)

یہ وہ بے نام کردار ہے۔ جو بعد میں ان کی ''ایک کہانی اپنے لئے'' میں بقول رشید امجد مرکزی حیثیت سے ابھرتا ہے۔

ان کے عشق کی یہ مجازی سطحیں ہی ان کے اندر ایک روحانی کرب اور اسرار کا در کھولتی ہیں۔ اندر کی یہ دنیا، اس کی تلاش، یہ کشف اسی کسک کی دین ہے۔ اس ضمن میں رشید امجد کی ذاتی زندگی کے حوالے بھی ناگزیر ہو جاتے ہیں۔ اپنے آبائی گھر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اس کمرے کا اسرار عجیب طرح کا تھا۔ کبھی کبھی یوں لگتا۔ یہاں ہمارے علاوہ بھی کوئی رہتا ہے۔ چبوترے پر گنبد کے نیچے آنکھیں بند کر کے بیٹھنا، کچھ سوچنا ایک عجیب لذت رکھتا تھا۔ کئی بار یوں لگا جیسے میرے برابر کوئی اور بھی بیٹھا ہے۔ کبھی کبھی مَیں ڈر بھی جاتا۔ لیکن آہستہ آہستہ یہ پُر اسرار ہستی میری دوست بن گئی۔ اور میرے ساتھ رہنے لگی۔ میرے کئی افسانوں میں اس کی چاپ سنائی دیتی ہے۔'' (۳۰)

یہ داخلی کرب، بے چینی اور جستجو میں رہنا یہاں کوئی جز وقتی کیفیت یا عمل نہیں۔ بلکہ رشید امجد کی فطرت کا جزوِ خاص ہے۔ ایسی فطرت، ایسی شخصیت درحقیقت زندگی کے ایک ایک پَل سے اس کی توانائی اور سچائی کا عرق کشید کرتی ہے۔ لمحۂ وجود ایسی فطرت کے قریب سے دبے قدموں نہیں گزر سکتا۔ وہاں بھی آگہی کے کئی رنگ بکھرے پڑے ہیں۔

> ''ایک لمحے میں زندگی گزارنا بھی اپنی ایک لذت رکھتا ہے۔۔۔'' (۳۱)

یہ فطرت مسلسل ایک سفر سے عبارت ہے۔ معلوم سے نامعلوم کا سفر۔

> ''کبھی لگتا ہے لق و دق صحرا میں چلے جا رہے ہیں۔ اور سوائے ریت کے کچھ نہیں۔
> ''بند مٹھیوں میں پھسلتی ریت۔ رائیگاں ہی رائیگاں۔۔۔ ایک اضطراب جو زندگی کی علامت ہے۔ مَیں کسی کو نہیں بتا سکتا۔ کسی کو نہیں سمجھا سکتا کہ ایک دنیا اندر بھی ہے۔ جو دراصل اس کائنات سے جڑی ہوئی ہے۔۔۔ جسے مَیں تلاش کرتا رہتا ہوں۔ غم اٹھانے کا اپنا ایک مزہ ہے۔ عشق میں جلنا سسکنا اپنی ایک لذت رکھتا ہے۔۔۔ جدائی کا لمحہ اور پھر دیر کے بعد پل بھر ملنے کی خوشی صرف کسی انسانی رشتے تک محدود نہیں۔ خدا کے ساتھ بھی میرا معاملہ ایسا ہی ہے۔۔۔ مَیں چاہتا ہوں میرے اس کے تعلقات کی کسی دوسرے کو خبر نہ

ہو۔'' (۳۲)

ان تمام عوامل کی روشنی میں رشید امجد کے دو فکری پہلوؤں کا تعین با آسانی ہو جاتا ہے۔ کہ ان کے نظریۂ عشق کی داخلی اور خارجی جہت اور اس کی اپروچ ایک ہی ہے۔ یہیں سے روحانی آگہی کا وہ در وا ہوتا ہے۔ جسے ہم متصوفانہ خیالات کی روشنی کہہ سکتے ہیں۔ یہ خیالات، یہی آگہی اور روشنی بعد میں ان کے یہاں تصوّف کے مسائل زیرِ بحث لاتی ہے۔ اس حوالے سے متصوفانہ موضوعات ان کے یہاں روایتی یا رسمی نہیں رہتے۔ بلکہ فطری رجحان طبع کا جزوِ خاص ہیں جن کے ساتھ ان کی ابتدائی زندگی کے حالات، تجربات اور مشاہدات وابستہ ہیں۔ یہ برتے گئے تجربے ہیں۔ جنھیں ان کی شخصیت نے اپنے اندر ضم کر لیا۔ مرشد کا کردار اس حوالے سے ان کی شدتِ تخلیق کا بھی عکاس ہے۔ لکھتے ہیں:

''اپنے اندر کسی مرکز کی تلاش اور پھر اسی پر توجہ مرکوز کرنے کے بعد مجھے لگتا، کہ میرے اوپر پھیلا ہوا گنبد دفعتاً وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ اس کا پھیلاؤ جیسے بڑھتا جاتا۔ میرے اندر کے غار کی روشنی بھی پھیلتی جاتی۔ اور پھر یک لخت مجھے یوں محسوس ہوتا، کسی نے مجھے وہاں سے اٹھا کر خلاء میں اچھال دیا ہے۔ میرا جسم دور کہیں نیچے رہ گیا ہے۔ اور مَیں اس ''مَیں'' کا صرف احساس ہی ہوتا۔ اس کا وجود دکھائی نہ دیتا۔ نہ اس کا وزن محسوس ہوتا — میرا یہ تجربہ میری کئی کہانیوں میں ایک سیّال سی صورت میں موجود ہے۔ لیکن شاید میں اسے کوئی مربوط صورت اس لئے نہ دے پایا کہ اس کوچے کی تربیت نہ تھی۔ اور اپنے تجربے کو بیان کرنے کی وہ مخصوص اصطلاحیں نہ تھیں۔ جو صوفیا استعمال کرتے تھے۔ مرشد سے جو میرے بعد کے افسانوں میں بہت تواتر سے آیا۔ مَیں پہلی بار یہیں آشنا ہوا۔۔۔'' (۳۳)

یہ بھی رشید امجد کی کسرِ نفسی ہے۔ کیونکہ مرشد کا کردار اپنے وجود، گفتگو اور طرزِ احساس میں بذاتِ خود صوفیا اور تصوف کی واضح اصطلاح اور نشاندہی ہے۔

مخصوص فکری عناصر اور ادبی زندگی کا آغاز و ارتقاء

رشید امجد کو ادبی ذوق ورثے میں ملا۔ ان کے والد صاحب پنجابی اور فارسی میں شعر کہتے تھے۔

''وہ مزاجاً ہی نہیں، عملاً بھی درویش تھے — تحت اللفظ میں بھی وہ اکثر غالبؔ کے شعر پڑھتے۔ غالبؔ کے ساتھ دوسرا نام، جس سے مَیں آشنا ہوا، حافظؔ کا تھا۔ والد فارسی روانی

سے بولتے تھے۔ فارسی میں شعر بھی کہتے ـــــ یہیں مَیں حافظؔ سے واقف ہوا۔ یہ جانے بغیر کہ وہ کون ہیں۔ اور ان کی ادبی حیثیت کیا ہے ـــــ ''(۳۴)

اس خاندانی وراثت کے علاوہ ان کی اپنی فطرت میں قدرتی طور پر جو کہانی کار موجود ہے۔ تخلیقی سطحیں، جس جس طور کروٹ لیتی ہیں۔ فنی دریچے از خود کیسے وا ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا کہنا ہے:

''مَیں اس لئے لکھتا ہوں کہ اپنا اظہار چاہتا ہوں۔ اپنے عہد اور اس کے آشوب کو لفظوں میں زندہ چاہتا ہوں۔ ایک آدرش کی تکمیل چاہتا ہوں۔ کہ کبھی تو وہ غیر طبقاتی آئیڈیل معاشرہ وجود میں آئے گا۔ جہاں مَیں اور مجھ جیسے سب سر اٹھا کر چل سکیں گے۔''(۳۵)

چنانچہ ان کی ادبی زندگی کی ابتدا اس طور ہوئی کہ جب مختلف ملازمتوں سے وہ ہوتے ہوئے ۱۹۶۰ء میں ۵۰۱ ورکشاپ پہنچے تو کام صبح حاضری لگانا اور چارٹ بنانا تھا۔ باقی سارا دن فارغ گزرتا۔ اس دوران، کوئی نہ کوئی کتاب ان کے ہمراہ ہوتی۔ جس کا مطالعہ کیا جاتا۔ آہستہ آہستہ ایک اور لڑکا اسی سکیشن میں آیا۔ کتاب اس کے بھی ہمراہ ہوتی تھی۔ اس کا نام اعجاز راہی تھا۔ دوستی کے ساتھ ساتھ دونوں میں کتابوں کا بھی تبادلہ ہونے لگا۔ ایک دن اس نے اپنی کہانی رشید امجد کو پڑھنے کے لئے دی۔ جسے پڑھ کر رشید امجد نے اس سے کہا کہ ایسی کہانی تو میں بھی لکھ سکتا ہوں۔ دوسرے ہی روز جب انھوں نے ایک کہانی لکھ کر دکھائی۔ تو اعجاز راہی نے بہت تعریف کی۔ پھر اسی حوالے سے رشید امجد کے دوستوں میں نثار ناسک، سلیم الظفر اور علیم درانی بھی شامل ہو گئے۔ یہاں سے ادیبانہ گفت وشنید کے سلسلے آغاز پاتے ہیں۔

انھی ادباء سے پھر بزمِ میر ایک ادبی انجمن کا قیام عمل میں آیا۔ نثار ناسک اس کے سیکرٹری اور سلیم الظفر جوائنٹ سیکرٹری بنے۔ رشید امجد نے اسی دوران اپنی پہلی کہانی ''اختر رشید ناز'' کے نام سے ''رومان'' میں بھجوائی۔ یہ ایک معروف فلمی جریدہ تھا۔ کہانی چھپی اور یہ سلسلہ چل نکلا۔ ''بزمِ میر'' میں رشید امجد نے اپنی کہانی ''سنگم'' پڑھی۔ تو استاد غلام رسول جو بزمِ میر میں شمولیت کی غرض سے آئے ہوئے تھے۔ کہانی کو بہت سراہا۔ اور رشید امجد کی حوصلہ افزائی کی۔ ساتھ ہی اگلے روز لوئر ہوٹل (صدر) میں دوپہر کے کھانے کی دعوت بھی دی۔ دورانِ ملاقات جہاں اور بہت سی فکری وادبی بحثیں ہوئیں۔ وہاں انھوں نے رشید امجد کو نام میں ردوبدل کرنے کا مشورہ بھی دیا۔ ''اختر رشید ناز'' سے ''رشید امجد'' نام انھوں نے ہی تجویز کیا۔

کہانی ''سنگم'' کو رشید امجد نے مرزا ادیب کو بھجوایا۔ وہ ''ادب لطیف'' کے مدیر تھے۔ کہانی ستمبر ۱۹۶۰ء کے شمارے میں شائع ہوئی۔ یہیں سے رشید امجد کے فنی وادبی سفر کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔

رشید امجد نے جب لکھنا شروع کیا۔ تو بیانیہ حقیقت نگاری عروج پر تھی۔ عام نوجوانوں کی طرح ابتدا میں انھوں نے بھی ''جنس'' کے موضوع پر لکھا۔ لیکن کم کم، اور چار پانچ سال میں یہ انداز ترک ہو گیا۔ اسی دوران نئی ادبی بحثیں شروع ہو گئیں۔ جن میں نئے ادبی رویے اور رجحانات نمایاں تھے۔ لسانی تشکیلات کا ذکر بھی شروع ہو گیا۔

۱۹۶۵ء میں رشید امجد نے اپنی کہانی ''سنگم'' کو ''لیمپ پوسٹ'' کے نام سے لکھا۔ ۱۹۶۶ء میں یہ ''اوراق'' میں شائع ہوئی۔ یہ ان کے ایک نئے ادبی سفر کا آغاز بھی تھا۔ رشید امجد کی متجسس فطرت ان نئی ادبی بحثوں میں ابھر کر سامنے آئی۔ نئے ادبی رجحانات کا آغاز ۱۹۶۰ء میں ہو گیا تھا۔ علامتی طرزِ بیان اس میں منظر سے ابھر کر سامنے آیا۔ اس کو تقویت حلقہ اربابِ ذوق کی ادبی محفلوں اور طرزِ احساس سے بھی ملی۔ اس میں کلی صداقت نہیں کہ علامتی پیرائے کی ضرورت مارشل لاء کے جبر کی وجہ سے پڑی۔ یہ محض ایک عصری اور فوری وجہ تو بن سکتی ہے۔ لیکن درحقیقت نئے رویوں کا آغاز تو ۱۹۳۰ء میں میرا جی اور راشد کی نظموں سے ہی ہو گیا تھا۔ چنانچہ نئے ادیبوں نے بھی اظہار و ہیئت و ٹیکنیک کے نئے تجربوں کو خوش آمدید کہا۔

ان کی پہلی شہرت یافتہ کتاب ''بے زار آدم کے بیٹے'' تھی۔ یہاں سے وہ بحیثیت علامت نگار (کہانی نویس) مشہور ہوئے۔ اس کی اشاعت ۱۹۷۴ء میں ہوئی۔ پھر یکے بعد دیگرے ان کے کئی افسانوی مجموعے منظرِ عام پر آتے چلے گئے۔ جن میں ریت پر گرفت، سہ پہر کی خزاں، پت جھڑ میں خود کلامی، بھاگے ہے بیاباں مجھ سے اور دشتِ خواب وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں فنی اور فکری دونوں حوالوں سے ارتقاء ملتا ہے۔

تنقید میں بھی ان کا تخلیقی سرمایہ قابلِ قدر ہے۔ نیا ادب، یافت دریافت، شاعری کی سیاسی و فکری روایت، میرا جی (شخصیت اور فن) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ چونکہ ڈاکٹر صاحب درس و تدریس کے شعبہ سے بھی وابستہ ہیں۔ لہٰذا ترتیب و تالیف کے میدان میں بھی ان کا ادبی سرمایہ قابلِ قدر ہے۔ پاکستانی ادب پر چھ جلدیں، تعلیم کی نظریاتی اساس، اقبال فکر و فن، نثر اور افسانے کے حوالے سے پاکستانی ادب، یہ ان کا کام ناقابلِ فراموش ہے۔

ان کی اب تک کی آخری افسانوی کتاب ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ۲۰۰۰ء میں شائع ہوئی ہے۔ تصنیف و تالیف کا سفر ہنوز جاری ہے۔

اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

رشید امجد کے مخصوص نظریات

(ادب/ادیب اور زندگی کے حوالے سے)

اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں رشید امجد لکھتے ہیں کہ

''میرا تخلیقی عمل یوں ہے کہ میرے ذہن میں ایک خیال آتا ہے۔ یا کسی صورتِ حال کو دیکھ کر یا اسے گزرتے ہوئے ایک IDEA پیدا ہوتا ہے۔ اس پر میرے ذہن میں ایک تخلیقی پروسس شروع ہو جاتا ہے۔ مَیں لکھنے سے پہلے اس کی منطقی یا تکنیکی ترتیب قائم نہیں کرتا ـــ مجھ پر کہانی مکمل اکائی کی شکل میں وارد ہوتی ہے۔ اس لئے میری اکثر کہانیوں میں پیچ ورک نہیں ـــ عام افسانہ نگار کے تخلیقی عمل سے میرا تخلیقی عمل اور اس کا طریقۂ کار مختلف ہے ـــ مجھے ایک خیال سوجھتا ہے۔ جو کہانی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مَیں کسی واقعہ میں سے خیال نہیں نکالتا۔۔۔

میرا وسیلہ لفظ ہے۔ چنانچہ مَیں لفظوں کو جوڑ کر وہ جملہ بناتا ہوں جو میرے باطن کو منکشف کرتا ہے ـــ میرے خواب، خواہشیں اور بے تاب تمنائیں وہ سامان ہیں۔ جن سے مَیں لکھنے کا اہتمام کرتا ہوں۔ اور یہ میرے باطن سے بھی تعلق رکھتی ہیں ـــ میرا دائرہ صرف خارج تک محدود نہیں۔ میرے اندر بھی ایک دنیا ہے۔۔۔۔

مَیں عام شخص کے لئے نہیں لکھتا۔ میرا قاری مجھے خود تلاش کرتا ہے۔ میری لذتوں میں وہی شریک ہو سکتا ہے جو میرے تجربے کی اسراریت کو محسوس کر سکتا ہے۔'' (۳۶)

رشید امجد کا فن جتنا خارج میں حقیقت کا آئینہ دار ہے۔ اس سے کہیں بڑھ کر وہ داخلی توانائی کا حامل ہے۔ یہ داخلی توانائی ان کے یہاں معنوی گہرائی کا دوسرا نام بھی ہے۔ داخل اور خارج کی یہ معنویت ان کے فنی سفر میں ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ ذات اور کائنات کے سارے حوالے اس نکتے پر سمٹ جاتے ہیں۔ اس ضمن میں رشید امجد کا کہنا ہے:

''یہ ایک طویل ریاضت ہے۔ جس کا پہلا مرحلہ اپنے آپ کو جاننا ہے۔ اپنی شناخت اور پہچان، کہ اس کے بعد ہی اگلا سفر شروع ہوتا ہے۔ سفر صرف خارجی نہیں ہوتا، خارجی سفر میں تو درمیانے یا اچھے درجے کا سفر نامہ ہی ہاتھ آ سکتا ہے۔ ایک سفر اندر کا بھی ہے۔ بہت ہی پُر اسرار، قدم قدم چلتے جانا، اور اس تجربے کو لفظوں کی مالا میں پرو کر تخلیقی بنا لینا۔ یہی کہانی

لکھنے کی بنیاد ہے۔۔۔ مجھے لکھنے کا دعویٰ نہیں، اپنے تئیں مَیں لکھنے کی کوشش کر رہا ہوں کہ مَیں حقیقت کو اس کی تہہ تک پہنچ کر پہچاننا چاہتا ہوں۔۔۔" (۳۷)

یہاں رشید امجد کا تخلیقی عمل واضح طور پر ان کی خارجی، داخلی اور روحانی واردات سے وابستہ نظر آتا ہے۔ ادب/ادیب کیا ہے؟ اسے کیسا ہونا چاہیے؟ اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

"لکھنا۔۔۔ ادب لکھنا ایک پیچیدہ عمل ہے۔ ایک ایسا تخلیقی پروسس جسے قطعیت کے ساتھ بیان کرنا مشکل ہے۔۔۔ لکھنا بھی ایک مکمل عمل ہے۔ لکھنے والا اپنے سماجی عمل سے بھی وابستہ ہوتا ہے اور اس سے ماوراء ایک حقیقت کو بھی تلاش کر رہا ہوتا ہے۔ اگر وہ صرف سماجی اظہار تک محدود رہ جائے تو دوسرے درجے کا حقیقت نگار بن جائے گا۔۔۔ اگر وہ سماجیات کے ساتھ ساتھ اَن دیکھے کو بھی دیکھنا چاہتا ہے۔ تو اس کے عمل میں پیچیدگی آجائے گی۔ جس کے اظہار کے لئے علامت اور استعارے کی ضرورت محسوس ہوگی۔۔۔ لکھنے کے لئے ایک اضطراب اور بے چینی بہت ضروری ہے۔۔۔ لکھنا بھی ایک مکاشفہ ہی ہے۔ لکھنے والا مطمئن ہو جائے۔ تو صورتِ حال کا غلام بن جاتا ہے۔۔۔ ہر لکھنے والے کو انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ کہ وہ کہاں کھڑا ہونا چاہتا ہے۔" (۳۸)

گویا، ادب رشید امجد کے نزدیک کچھ یوں مفہوم پاتا ہے۔

۱۔ عصری ماحول کے ساتھ ماورائے حقیقت کو بھی تلاش کیا جائے۔

۲۔ وہ محض حقیقت نگاری نہ ہو۔ بلکہ معنوی تہہ داری اور پھر اس کے لئے علامت کا پیرایۂ بیان ضروری ہے۔

۳۔ ادب کا سرچشمہ ادیب کی اضطرابی کیفیت سے پھوٹنا چاہیے۔ محض قلم کاری کافی نہ ہو۔

۴۔ وہ اپنے تخلیق شدہ ادب کے حوالے سے یہ نکتہ جانے کہ آنے والے وقت میں اس کی شناخت کا کیا معیار متعین کیا جائے گا۔

گویا ۱۹۶۰ء کی دہائی کے علامتی افسانہ نگاروں میں رشید امجد کا نظریۂ ادب/ادیب اِن حوالوں سے منفرد بھی نظر آتا ہے۔

رشید امجد تصورِ زمان و مکاں کے حوالے سے اپنے نظریات اور اس کے مفہوم کا تعیّن یوں کرتے ہیں:

''وقت ایک سیلِ تند ہے۔ جو ہمیں تنکوں کی طرح بہائے لئے جا رہا ہے۔ پھر آخر کار فنا کے سمندر میں پھینک دیتا ہے۔ وہ ہر احساس سے عاری ہے۔ اس کا کام ہر شے کو برباد کر کے فنا کرنا ہے۔ ہم اس کی گود میں پیدا ہوئے ہیں۔ اور اسی کے ہاتھوں ختم ہو جاتے ہیں۔ وقت کا یہ جبر کیا ہے۔ مکان بھی ایک مستقل قید ہے۔ کیا ان دونوں سے چھٹکارے کی کوئی صورت ہے؟ تخیّل ہی ایک ایسی نعمت ہے۔ جو ہمیں وقتی طور پر وقت کی قید سے آزاد کر دیتی ہے۔ ہم تصور ہی میں سہی، کچھ دیر کے لئے وقت کے زنداں سے آزاد ہو جاتے ہیں ۔۔۔ تخیّل میں آدمی وقت کو الٹ پلٹ کر رکھ دیتا ہے ۔۔۔ ایک ہی لمحہ میں کئی جہانوں میں رہنے کی اذیّت ولذّت میرے تصورِ وقت کا ایک اہم پہلو ہے ۔۔۔ یہ چھوٹی کائنات اپنے دو رُوپ رکھتی ہے۔ اس کی حیاتیاتی صورت اور ایک اَن دیکھی فضا ۔۔۔ ہم وقت کے دھاروں میں تنکے کی صورت بہے جا رہے ہیں۔ ایک ازلی وابدی سمندر کی طرف، جو جانے مکمل فنا ہے یا بقا کی کوئی نئی صورت۔'' (۳۹)

رشید امجد کے وقت سے متعلق ان بیانات سے یہ نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں کہ

۱۔ یہاں وقت کا آفاقی تصور ہے۔ ''وقت کو بُرا نہ کہو، وقت (زمانہ) خود مَیں (خدا) ہوں۔''

۲۔ وقت کی آفاقی حیثیت میں پوری گزری انسانی زندگی اور کائناتی طاقت اور تاریخ کا عنصر عیاں ہوتا ہے۔

۳۔ وقت کی طاقت اور جبر سے ہرگز فرار نہیں۔ لیکن صرف تخیّل کی طاقت پر وہ جبر کے قید خانے سے آزاد ہو سکتا ہے۔ جو صرف انسان کو ودیعت ہوئی۔

۴۔ وقت کے بہاؤ میں فنا اور بقا دونوں کے اندر رشید امجد نے ایک حیاتِ نو کا تصور دیا۔ بقا ہے تو یقیناً یہ حیات جاودانی ہی ہے۔ اور اگر فنا ہے تو اس میں بھی خسارہ نہیں۔ کیونکہ قطرہ، سمندر میں مل کر اکائی ہی بنے گا۔ رشید امجد کے افسانوں کے موضوعات، فکری اور تخیلی عناصر اور کرداروں کی فلسفیانہ گفتگو کا تحرّک، یہی فلسفۂ وقت ہے۔ مثبت، متحرک، محدود سے لامحدود زندگی کے لامتناہی سلسلوں کا امین۔ یہ نکتہ سائنسی توجیہہ کا آئینہ دار بھی ہے۔ رشید امجد کے ان نظریات کا حوالہ اس لئے بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ان کے موضوعات کی فکری سطحیں انھی نمایاں بنیادوں پر استوار ہوتی ہیں۔ ان کی تعمیر وتشکیل میں خاندانی وراثت کے بظاہر کوئی براہِ راست اثرات مرتب ہوتے دکھائی نہیں دیتے۔ یہ زندگی، ماحول، اس کے خارج اور باطن کا وہ مطالعہ ہے جو ان کی

منفرد اور مخصوص طرزِ فکر کا عکّاس ہے۔ یہاں ان کے تجربے، مشاہدے، بصیرت، بصارت اور کشف کی داخلی وارداتیں ہیں۔ ان کے موضوعات، کردار اور زبان و بیان میں یہ تمام محرکات اور ان کی فکری لہریں برقی رَو کی مانند رواں دواں ہیں۔ یہ برقی رَو، روایت، تجربے، مشاہدے اور تخیل کی قوت سے مل کر تشکیل پاتی ہے۔

حواشی

۱۔ رشید امجد، انٹرویو گلزار جاوید، ''چہارسُو'' ماہنامہ، جلد ۷، شمارہ جنوری، فروری ۱۹۹۸ء، ص، ۷

۲۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، فیض الاسلام پرنٹنگ پریس، راولپنڈی، ستمبر ۲۰۰۱ء، ص، ۸، ۱۸، ۱۹

۳۔ رشید امجد، ''جدید افسانہ نگار رشید امجد کی یلغار'' انٹرویو محمد حمید شاہد، امجد طفیل، ادب و دانش، ص، ۳۵

۴۔ ایضاً، ص، ۳۶

۵۔ ایضاً، ص، ۳۶

۶۔ ایضاً، ص، ۳۵

۷۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، فیض الاسلام پرنٹنگ پریس، راولپنڈی، ستمبر ۲۰۰۱ء، ص، ۱۰

۸۔ ایضاً، ص، ۴۲

۹۔ ایضاً، ص، ۴۳

۱۰۔ ایضاً، ص، ۱۷۰

۱۱۔ ایضاً، ص، ۱۲۹

۱۲۔ ایضاً، ص، ۲۸

۱۳۔ ایضاً، ص، ۱۸۵

۱۴۔ ایضاً، ص، ۳۱

۱۵۔ رشید امجد، ''جدید افسانہ نگار ڈاکٹر رشید امجد کی یلغار''، ادب و دانش، ص، ۳۴

۱۶۔ رشید امجد، غیر مطبوعہ

۱۷۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، ص، ۴۳

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۴

۱۹۔ ایضاً، ص، ۱۵

۲۰۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، ص، ۱۴

۲۱۔ ایضاً، ص، ۱۲

۲۲۔ ایضاً، ص،۱۵

۲۳۔ ایضاً، ص،۶۳

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ ایضاً، ص،۲۳۶

۲۶۔ ایضاً، ص،۱۶

۲۷۔ ایضاً، ص،۴۱

۲۸۔ ایضاً، ص،۱۷۳

۲۹۔ ایضاً، ص،۲۳

۳۰۔ ایضاً، ص،۲۳۶

۳۱۔ ایضاً، ص،۱۷۳

۳۲۔ ایضاً، ص،۲۸۶،۲۸۷،۳۰۸

۳۳۔ ایضاً، ص،۲۹۶

۳۴۔ ایضاً، ص،۲۲

۳۵۔ ایضاً، ص،۲۶۷

۳۶۔ ایضاً، ص،۲۷۰،۲۷۳

۳۷۔ ایضاً، ص،۲۷۱،۲۷۲

۳۸۔ ایضاً، ص،۲۷۶،۲۷۷

۳۹۔ ایضاً، ص،۲۹۴،۲۹۵

باب چھارم

موضوعات

انفرادی موضوعات

۱۔ مقامی رحقیقی زندگی کے خدوخال

۲۔ متوسط طبقے کی ملازمت پیشہ خاتون کی مشکلات

۳۔ خارجی حقائق

۴۔ فرد کی ذمہ داریاں اور گھریلو مسائل

۵۔ داخلی ناآسودگی اور عدم تحفظ کا احساس (فرسٹریشن)

۶۔ بے یقینی و بداعتمادی

۷۔ خودآگہی (داخل کے حوالے سے)

۸۔ فرد اور شناخت کا مسئلہ (خارجی جبر کے حوالے سے)

۹۔ سماج پر طنز و تنقید

۱۰۔ عشق کی ناآسودگی

۱۱۔ موت اور قبر بطور موضوع

اجتماعی موضوعات

۱۔ سیاسی و عصری انتشار (جبر کی کیفیت)

۲۔ قبر اور موت (بطور سیاسی حوالہ)

۳۔ شناخت کا اجتماعی مسئلہ

۴۔ اخلاقی اور تہذیبی اقدار کا زوال

نفسیاتی موضوعات

۱۔ شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے عناصر

۲۔ خود کلامی

۳۔ جنسی موضوع

۴۔ خواب اور حقیقت کا واہمہ

آفاقی موضوعات

۱۔ تصورِ زندگی

۲۔ تصورِ موت (وقت اور دریا کے روابط سے)

۳۔ شناخت کا روحانی اور آفاقی پہلو

۴۔ فلسفیانہ و حکیمانہ موضوعات (سائنسی نقطۂ نگاہ)

مقامی/حقیقی زندگی کے خدوخال

''کاغذ کی فصیل'' رشید امجد کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔اس میں نو افسانے شامل ہیں۔ جو ساٹھ اور ستر کی دہائی کے دوران لکھے گئے۔ان افسانوں کے موضوعات میں سماجی و معاشرتی زندگی کی جھلکیاں نمایاں ہیں۔ زیادہ تر موضوعات دیہات، دیہاتی ماحول اور طبقاتی تقسیم سے متعلق ہیں۔اس دور میں شہری زندگی کے موضوعات بھی زیادہ تر اس زندگی سے انتخاب کئے گئے ہیں جو سڑکوں، چوراہوں اور فٹ پاتھوں پر بکھری ہوئی ہے۔

پہلا افسانہ ''مکھن کا بال'' ہے۔موضوع میں دیہات اور اس کی طرزِ معاشرت کی عکاسی کی گئی ہے۔اور خاص طور پر یہاں کے رسم ورواج اور نام نہاد عزتِ نفس کو نشانہ بنایا گیا ہے۔انسان کی بے وقعتی اور رسم ورواج کی پرستش اس زندگی کی ایک نمایاں تصویر ہے۔

''پارسال لالے کی موت پر فضل نے بارہ من چاول پکا کر گاؤں بھر میں لوہا منوالیا تھا۔''(۱)

ایسا ہی طبقہ گاؤں کا با اختیار طبقہ خیال کیا جاتا ہے، اور تمام گاؤں کی قسمت کا مالک ہے۔ان کی من مانی ہی رسم ورواج کا نام پاتی ہے۔تمام برادری سسٹم ان کا قیدی ہے۔کوئی ان کے مدِّ مقابل ہونے کا تصوّر بھی نہیں کرسکتا۔ان کا ہر فیصلہ پتھر پر لکیر ہے۔افسانہ'' آدھے دائروں کا نوحہ'' میں بھی زندگی اسی سسٹم کا شکار ہے۔گاؤں کا ہر فرد اسی سسٹم کی غلامی پر مجبور ہے۔تعلیم وہاں پہنچنے نہیں دی جاتی۔

> ''میری بات سن کر چوہدری موجا آگ کے بگولے کی طرح چکر کاٹتے ہوئے بولا۔'' چپ بے غیرتا''، پھر میرے مقابل آکر مونچھوں کو تاؤ دیتے ہوئے کہنے لگا۔''پڑھے لکھے بے غیرت''۔ (۲)

رشید امجد نے یہاں جن موضوعات کو انتخاب کیا ہے۔یہ اپنی جگہ بڑے اہم ہیں۔ چہرے بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن برادری سسٹم اور دیہات کا یہ بے اختیار طبقہ ہمیشہ قائم رہتا ہے۔یہ ٹھوس معاشرتی حقائق اور سماجی تلخیاں ہیں جو افسانہ نگار کی توجہ اپنی اہمیت کی طرف مرکوز کراتی ہیں۔ذات پات کی تقسیم اس کلچر کی بنیادی پہچان ہے۔

> ''مَیں نے کہا۔ناموں اور ذاتوں میں کیا رکھا ہے۔ہم سب زمانے کی لڑی میں پروئے ہوئے نام ہی تو ہیں۔ملک اور چوہدری۔فرق کیا ہے۔اور مَیں نے اپنے آپ سے پوچھا۔ کیا یہ سچ ہے۔موجا یہ سن کر غصہ سے بولا۔ فلچھنے (فلسفہ) رہنے دو۔یہ ہماری عزت کا مسئلہ ہے۔ہم ریشماں کو واپس لائیں گے۔''(۳)

یہ ذات پات کی تقسیم، طبقاتی اونچ نیچ ہماری معاشرت کی جیتی جاگتی تصویریں اور زندہ حقائق ہیں۔ رشید امجد کا فنی سفر یہیں سے آغاز پاتا ہے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ انھی موضوعات کی عکاسی کسی فن کو حیاتِ ابدی عطا کرنے کا سبب بھی بنتی ہے۔ ڈاکٹر انور زاہدی اسی حوالے سے اس دور کے افسانوں کے بارے میں یوں رائے دیتے ہیں۔

> ''کاغذ کی فصیل'' اور ''بے زار آدم کے بیٹے'' میں شامل بیشتر افسانوں کو پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ یہ افسانے کسی فرد پر گزرنے والے حادثات کی کہانیاں نہیں۔ بلکہ یہ تو تیسری دنیا میں کسی بھی جگہ کے ہارے ہوئے ستم خوردہ، ناآسودہ اور محروم انسانوں کی کہانیاں ہیں۔'' (۴)

اس رائے میں اس لحاظ سے بڑی توانائی ہے۔ کہ تیسری دنیا کا انسان، جس کے سامنے مسائل و مصائب کے لامتناہی سلسلے بکھرے پڑے ہیں۔ ان کی ترجمانی بھی ان افسانوں کا ایک نیا اور منفرد حوالہ بن جاتی ہے۔

متوسط طبقے کی ملازم پیشہ خاتون کی مشکلات

ابتدائی دور کے ان افسانوں میں معاشرتی رویوں کی ناہمواری کا کینوس قدرے وسیع نظر آتا ہے۔ انسان جو زمانے کی ہوس ناکی کا نشانہ بننے کے لئے آمادہ نہیں۔ وہ اندر ہی اندر کہاں کہاں مرتا اور ٹوٹتا ہے۔ اپنی عزت اور شرافت کا بھرم رکھنے کے لئے وہ کن کن مرحلوں اور اذیت سے گزرتا ہے۔ رضیہ کا کوئی بھائی نہیں۔ لیکن اپنی ذات کی حفاظت، اپنے تحفظ کے لئے وہ ایک خیالی بھائی کا تصور، اس کا حصار، اپنے آس پاس قائم کر لیتی ہے۔ تاکہ خود کو زمانے کی ہوس ناک نظروں سے محفوظ رکھ سکے۔ یہ تصوراتی بھائی، اس کا وجود تمام کہانی میں رضیہ کے ہمراہ ہے۔ رشید امجد نے یہاں معاشرے کی ایک انتہائی قبیح صورت دکھائی ہے۔ کہ شرافت کو کوئی قائم رکھنا بھی چاہے تو اس کے راستے میں کیا کیا مسائل سر اٹھاتے ہیں۔ معاشرہ ایسے ہی منفی رجحانات کی زد میں ہے۔

> ''آپ کے بھائی جان کہاں ہیں۔'' ''بھائی جان؟''۔ مجھے اس کے لہجے میں اجنبیت سی محسوس ہوئی۔ پھر فوراً ہی کہنے لگی۔ ''ارے بھائی جان۔ بھائی جان تو چلے گئے کام پر۔ اور وہ مجھے کاغذ کے اس لفافے کی طرح لگنے لگی۔ جو رات بھر بارش میں بھیگتا رہا ہو۔'' (۵)

افسانہ ''اجنبی، اجنبی'' میں یہ صورتِ حال یوں نظر آتی ہے۔

> ''مَیں اور انور شہر کی ان برسرِ روزگار خواتین کی فہرست بنا رہے ہیں۔ جو ابھی تک کنواری

ہیں۔۔۔۔ ہم سوچتے ہیں شاید ان معزز خواتین کا کوئی مسئلہ ہی نہیں۔ معلوم نہیں، انھیں
بھی اکیلے پن کا احساس ہوتا ہے کہ نہیں؟''(٦)

خارجی حقائق (متفرق اور متضاد رویّے)

حقیقی زندگی کی تصویر کشی میں بھی وہ زندگی کو وسیع کینوس پر پھیلا ہوا دیکھتے ہیں۔ نہ صرف موضوعات، بلکہ ان کے اندر چھپی ہوئی ہماری ذہنیتیں، ہمارا طرزِ احساس اور متضاد رویّے جواب ہماری شناخت بن چکے ہیں۔ اس دور کی کہانیوں میں موجود ہیں۔

''یہاں بھی ہر شخص پر کلف لگا ہوا ہے۔ میں جس کلیریکل ذہنیت سے پیچھا چھڑا کر آیا تھا۔ وہ
یہاں بھی موجود ہے۔ شاید یہ کلیریکل ذہنیت پوری قوم میں رچ بس گئی تھی۔''(۷)

یہاں کئی حوالے اور سوچ کے زاویے ان معاشرتی رویوں کے آس پاس جال بننے لگتے ہیں۔ ذہنیت کی خرابی سے ہی عمل کی خرابی وجود پاتی ہے۔ اور اس کلیریکل ذہنیت کے پیچھے ہماری سیاسی غلامی کا ایک طویل پس منظر موجود ہے۔ جو آج بھی ہمارے رگ و پے میں سرایت کئے ہوئے ہے۔

افسانہ ''سائے کا سفر'' اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ ہمارے معاشرے کے ایک ٹھوس حقیقی موضوع اور زاویۂ نگاہ کو سامنے لاتا ہے۔ یہ متضاد رویّوں اور ایسے ہی طرزِ عمل میں لپٹا ہوا طبقہ ہے۔ ساجدہ ماں، اور ثریا بیٹی ہے۔ ماں بیٹی کو بے راہ روی کی زندگی سے بچانے کی دعویدار ہے۔ جبکہ رات کی تاریکی میں خود اسی راستے کی مسافر ہے۔ اندھیرا، تاریکی، رات۔ بات دراصل اپنے تمام مناظر کے ساتھ اسی کے اندر گھوم رہی ہے۔ منظر اسی تاریکی میں گم ہو رہے ہیں۔ اور اسی تاریکی ہی میں ثریا بھی ماں کی شریکِ سفر بن جاتی ہے۔ یہ موضوع اردو افسانے کا ایک روایتی اور حقیقی منظر نامہ بھی ہے۔

''گلی میں ان کی بڑی عزت تھی۔ عورتیں اسے شرافت وعزت کی پتلی سمجھتیں۔ رات کی
تاریکی میں اس کے یہاں کیا گل کھلتے ہیں۔ اس کا حال وہی لوگ جانتے تھے۔ جو اس کے
یہاں آیا جایا کرتے۔''(۸)

اسی طرح ان کا افسانہ ''بند کھڑکیوں پر دستک کے دوران خود کلامی''، ۱۹۷۶ء میں لکھا گیا۔ ایک کردار بچپن سے جوانی تک کا سفر، جو یتیم خانے سے شروع ہوا۔ حالات کی بدترین صورتِ حال سے گزرا۔ محنت، مشقت، حصولِ تعلیم کی مشکلات سے گزرتا ہوا شعور کی منزل تک پہنچتا ہے۔ آج اس کے پاس سب کچھ ہے۔ لیکن اندر کی دنیا ان دکھوں کی لہروں

کو بھول نہیں پائی۔ روح جو زخمی ہے۔ جذبے جو کرچیں کرچیں ہیں۔ جواز کیا ہے؟ آسودگی کیا ہے؟ تمام زندگی اسی بے نام اور نا تمام سفر سے عبارت رہی۔

''شام کو یتیم خانے کا منیجر ان کی جیبوں میں مورچہ لگا کر بیٹھ جاتا اور زندگی کی بوند بوند نچوڑ لیتا اور پھر رات کو پھٹے کمبلوں میں جب سردی تاک لگا کر ان پر حملہ کرتی تو وہ ایک دوسرے کے سوکھے جسموں کو بھنبھوڑ بھنبھوڑ کر گرم گرم لمس کو آوازیں دیتے۔'' (۹)

خارجی حقائق کی عکاسی میں انسانی رویّوں اور متفرق محسوسات پر رشید امجد کی بھرپور نظر ہے۔

فرد کی ذمہ داریاں اور گھریلو مسائل

اس دور کے افسانے گھر، گھر کے ماحول، تعلق داریوں، انسانی ہمدردی اور خلوص کے جذبوں سے بھی سرشار ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ ان تعلق داریوں میں کبھی کبھار کچھ اور بھی غیر محسوس سے جذبات پرورش پانے لگتے ہیں۔ رشید امجد نے اسی محسوساتی سطح کو ٹھوس حقائق کی بنیاد پر موضوع بنایا۔ جن کے باعث انسانی رشتوں میں بے یقینی اور بداعتمادی کی دراڑیں پڑنے لگتی ہیں۔ گھریلو زندگی کے مسائل، عداوتیں، رقابتیں، جن کا تعلق کہیں معاش سے ہے۔ کہیں سماجی بے راہ روی سے ہے۔ یہاں نظر آتا ہے۔ اور ان کی تہہ میں یہ اسباب و عوامل بھی کسی حد تک موجود ہیں۔ کہ یہ ٹوٹ پھوٹ اور بداعتمادی کیوں پیدا ہوتی ہے۔ کہانی ''بے نام خطوط'' ۱۹۶۲ء میں لکھی گئی۔ اسی پس منظر کے حوالے سے ہے۔ ''تاجاں'' ایک گھر کے پُرسکون ماحول میں دبے قدموں داخل ہو کر گھریلو فضا کو مکدّر کر دیتی ہے۔ اس کا سکون لُوٹ لیتی ہے۔ نہ صرف باپ بلکہ بیٹا بھی اس کے سحر کی دلدل میں اتر جاتا ہے۔

''امّی نے کلاوا مار کر انھیں نیچے گرا دیا۔ اور ہذیانی لہجے میں بولی۔ تیرا ککھ نہ رہوے۔ مَیں بھی کہوں۔ یہ کیسی نوکری ہے کہ سال سال گھر کی صورت نہیں دیکھتے۔'' (۱۰)

بقول امجد طفیل:

''رشید امجد نے سیاسی و سماجی موضوعات، فرد کی نفسیاتی کیفیات، فرد اور خاندان کے باہمی تعلق، محبت کے نازک رشتے، جذباتی تعلقات کی بازیافت، جدید شہری زندگی کے فرد پر دباؤ اور اس کے نتیجے میں فرد کی اندرونی شکست و ریخت، ہمارے خارجی ماحول میں آنے والی تبدیلیوں اور فرد کے باطن میں موجود روحانیت یا اگر آپ اس سے گریز کرنا چاہتے

ہیں۔ تو ساری دنیا سے اوپر اٹھنے کی خواہش وغیرہ کو اپنے افسانوں میں بار بار ابھارا
ہے۔'' (۱۱)

فرد کے معاشی و معاشرتی مسائل میں رشید امجد عموماً صیغہ واحد متکلّم استعمال کرتے ہیں۔ جو اسی حقیقت کا واضح اعتراف بھی بن جاتا ہے۔ کہ انھوں نے ذات، ذاتی تجربات اور مشاہدات سے اجتماعی مسائل کے کرب کو محسوس کیا ہے۔ یہی وہ مسائل ہیں جن کے باعث گھروں سے وحشت ٹپکتی ہے۔ انسان گھر اور گھر سے باہر کی زندگی میں مسلسل ایک اذیّت کی کیفیت سے گزر رہا ہے۔

''گھر میں میری بوڑھی ماں کئی سالوں سے ایک ہی سوال کا بوجھ اٹھائے میری بہنوں کے بتدریج سفید ہوتے سروں کو دیکھتی ہے۔۔۔۔ مَیں جب رات گئے گھر آتا ہوں تو مجھے یہ بستر قبروں کی طرح لگتے ہیں۔'' (۱۲)

ذمہ داریوں کا بوجھ، معاش کی پریشانی میں گِھرا نوجوان، ان حالات میں گھر کو قید خانہ سمجھتا ہے۔ مجبوریوں، ذمہ داریوں اور پریشانیوں کے بوجھ تلے دبے ہوئے گھر، متوسط طبقہ، اس کے مسائل، مجبوریاں رشید امجد کا بنیادی موضوع بھی ہیں۔ یہاں حقیقی زندگی، تلخ تجربات اور ایک عام انسان کی روزمرّہ مشکلات اسی فکری رو کے ساتھ بندھی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ایک کلرک کی زندگی، مصروفیات ذات اور معاشرہ دونوں کی عکّاس ہے۔

''مَیں اپنی میز پر آتا ہوں۔ ہیڈ کلرک کا دیا ہوا کام ابھی ادھورا ہے۔۔۔۔ چھٹی ہوتے ہی مَیں پھر بس سٹاپ کی طرف دوڑتا ہوں۔ جلد سے جلد گھر پہنچنا چاہتا ہوں۔ اندر آتے ہی ماں سے پوچھتا ہوں۔ کیا پکا ہے؟'' (۱۳)

عیال داری کے بوجھ تلے دبا ہوا فرد اپنے داخل کی مضطرب کیفیات سے متصادم ہے۔

''اچانک مجھے ماں پر بے حد غصّہ آتا ہے۔ اگر وہ دوسری شادی کر لیتی تو کم از کم میرا ایک بوجھ تو کم ہو جاتا۔ اچانک مجھے اپنے آپ سے نفرت سی محسوس ہوتی ہے۔ مَیں خود کو گندی سی گالی دیتا ہوں۔'' (۱۴)

فرد اسی حوالے سے اپنے والدین کی پہلی اولاد ہونے کی سزا بھی بھگت رہا ہے۔ یہ ہمارے رواجوں کی بھی ایک روایتی شکل ہے۔ اور فرد کی زندگی میں اس کی بڑھتی ہوئی ذمہ داریوں کی اضافی صورت بھی۔

''ابّا جی نے میری کامیابی کا سن کر گلے لگا لیا۔ پھر بولے بیٹا۔۔۔۔ اسی طرح محنت کرنا، یہ

آخری سال ہے ۔۔۔ ملازمت کرنا اور پڑھنا بھی ۔۔۔ میرے بعد اب تُو ہی اس گھر کا باپ ٹھہرے گا۔ ابّا جی نے بسترِ مرگ پر آخری سانس لیتے ہوئے کہا۔'' (۱۵)

یہ نوجوان داخلی زندگی کی معاشی ذمہ داریوں اور خارجی زندگی کے جبر کی متصادم قوتوں سے نبرد آزما ہے۔ سکون کا کوئی لمحہ اسے میسّر نہیں۔ اس کا اپنا آپ زندگی کے بوجھل پن میں دبتا چلا جا رہا ہے۔

داخلی نا آسودگی اور عدم تحفظ کا احساس (فرسٹریشن)

رشید امجد کی نگاہ انسان کی زندگی کے خارجی حقائق کے ساتھ ساتھ اس کی داخلی نا آسودگی پر بھی پھیل رہی ہے۔ جہاں اس کی تشنہ خواہشات، سماجی ونفسیاتی الجھنیں بکھری ہوئی ہیں۔ زندگی فٹ پاتھوں پر بکھری پڑی ہے۔ یہ نا آسودہ خواہشات میں لپٹے ہوئے لوگ اپنا موضوع آپ بن رہے ہیں۔

''دودے حلوائی کی دکان بند تھی۔ تینوں تھڑے پر بیٹھ گئے۔ ٹونی خاک آلود فرش پر انگلی سے لکیریں کھینچنے لگا۔ مٹھے نے نیفے میں سے اڑسا ہوا سگریٹ کا ٹوٹا نکالا۔ اور اسے سیدھا کر کے انگیٹھی میں کریدنے لگا۔ بڑی مشکل سے ایک چنگاری ہاتھ آئی ۔۔۔ ٹونی نے کچھ کہے بغیر سگریٹ لے لیا۔ اور تین چار کش لے کر خاموشی سے رمضی کو دے دیا۔'' (۱۶)

یہاں سگریٹ کا ٹوٹا، انگیٹھی کی چنگاری سے اسے سلگانا، اس طبقے کی پوری سماجی زندگی کی محرومی اور معاشی تنگ دستی کی وضاحتیں اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔ رشید امجد کے ہاں فرد دو سطحوں پر جنگ لڑ رہا ہے۔ ایک داخل کے حوالے سے، اور دوسری خارج میں۔ ماحول سے، گھر کی فضاؤں سے، خونی رشتوں کے ناروا برتاؤ سے، ان تمام عناصر کا مطالعہ یہاں جواز فراہم کرتا ہے، ان محرکات کی گویا نشاندہی کرتا ہے۔ کہ یہ فرد جو فرسٹریشن کا شکار ہوا ہے۔ کہاں کہاں عدم تحفظ اسے گھیرے ہوئے ہے۔ خارجی اور داخلی دونوں سطحیں اس پر عرصۂ حیات تنگ کر رہی ہیں۔

''دودھ والے نے مجھے بتایا تھا کہ تمھاری بہن کوٹھے سے سامنے والے دوکاندار کو اشارے کرتی اور رقعے پھینکتی ہے ۔۔۔ وہ اسے بھگا کر کیوں نہیں لے جاتا ۔۔۔ تم بڑے کمینے شخص ہو ۔۔۔ ہاں مَیں واقعی بڑا کمینہ ہوں ۔۔۔ ہاں مَیں کُتا ہوں۔ میرے اندر بیٹھا ہوا کُتا میرے ہونٹوں سے اپنی لمبی زبان نکال کر چپڑ چپڑ میرا منہ چاٹنے لگتا ہے ۔۔۔ کیا تمھیں پڑھایا نہیں گیا کہ ماں کے پاؤں کے نیچے جنت ہوتی ہے۔ مجھے معلوم ہے۔ مجھے

معلوم ہے۔ مَیں چیختا ہوں۔ ۔۔۔ لیکن بوجھ سے میرے کندھے ٹوٹے جا رہے ہیں۔" (۱۷)

یہاں کتابی، نظریاتی اور حقیقی دنیاؤں میں تضاد ہی بنیادی طور پر فرد کی فرسٹریشن کا ایک بڑا محرّک نظر آتا ہے۔ روزگار، حصولِ معاش، ایک اور بڑا محرّک ہے۔ اس دور میں فرد کی بے زاری کا۔

"کچھ لوگ کھلیانوں اور کارخانوں میں بھوک بانٹتے پھر رہے ہیں۔ کسان اور مزدور اپنے کاسوں میں بھوک کی بھیک لے کر ایک دوسرے کے گریبان پکڑ رہے ہیں۔" (۱۸)

فرد معاشرے کے خواہ کسی بھی طبقے سے تعلق رکھتا ہو۔ اس کی عزتِ نفس بہت معنی رکھتی ہے۔ انسانی جذبات و احساسات کی کوئی قیمت نہیں ہوسکتی۔ یہ ہر دور اور ہر حال میں انمول رہے ہیں۔ یہی ایک سرمایہ ہے انسان کے پاس اپنے وجود کی اہمیت اور اس کے احساس کا۔ "عزتِ نفس"۔ یہ دو لفظ تمام زندگی فرد کی زندگی کا حصار ہوتے ہیں۔ خواہ اس کا معاشرے میں کوئی بھی مقام اور شناخت ہو۔ اسے اس سے غرض نہیں۔

"مَیں نہ ہوں تو تمھاری انا ہر لمحہ پاش پاش ہوا کرے۔ "انا" "انا"، "انا"، اس کا جی چاہا کہ اس لفظ کے چیتھڑے اڑا دے۔ ۔۔۔ پھر اور اذیت۔ اس سے بھی شدید اذیت اور مَیں تمھیں بتاؤں، وہ اس کی طرف جھکتے ہوئے بولی۔ بالکل یہی ہوگا۔ آج وہ جذبے کے نشے میں سرشار ہے۔ لیکن کل جب یہ نشہ اترے گا۔ اور وہ تمھیں تمھارے اصل روپ میں دیکھے گا۔ تو جانتی ہو کیا ہوگا؟ "کیا؟" اس نے مری ہوئی آواز میں پوچھا۔

"ڈگڈگی بجے گی۔ لوگ اکٹھے ہوں گے، بندر ناچے گا، اور لوگ قہقہے، تالیاں بجاتے ہوئے تماشا دیکھیں گے۔ تو کیا خیال ہے۔ دکھاؤ گی تماشا لوگوں کو۔"

"نہیں، نہیں" وہ جلدی سے بولی۔ "اس تماشے ہی کے خوف سے تو مَیں یہاں چھپی بیٹھی ہوں۔" (۱۹)

یہ فرسٹریشن خصوصیت کے ساتھ ساٹھ سے ستر کی دہائی کے افسانوں میں ابھر کر سامنے آئی ہے۔ یہ الگ بات کہ اس کا وجود اور اس موضوع کو رشید امجد نے کسی نہ کسی حوالے سے ہر دور کی کہانیوں میں سمویا ہے۔ کبھی اس فرسٹریشن کے محرکات خارجی زندگی میں نظر آتے ہیں۔ اور کبھی فرد کی داخلی زندگی میں۔ لیکن ان دونوں سطحوں کا سرا خارجی زندگی کی بے اعتدالیوں سے ہی بندھا ہے۔ خارجی زندگی اسی فرسٹریشن کا اہم ترین محرک ہے۔

رشید امجد کا افسانہ مسلسل ارتقاء پذیری کی شکل ہے۔ خارجی ماحول سے داخلی انتشار نہ صرف پیدا ہوتا ہے۔ بلکہ اس کی صورتیں بھی بدلتی جاتی ہیں۔ وہ داخلی دنیا کی تہہ داری کو علامتوں کی معنویت ضرور دیتے ہیں لیکن ابتدا میں علامت مکمل طور پر یک دم ان کے افسانوں میں داخل نہیں ہوئی۔ بلکہ علامت اور بیانیہ انداز، یعنی حقیقت اور تخیّل دونوں کی آمیزش نظر آتی ہے۔ اس ضمن میں ان کا پہلا افسانہ ''لیمپ پوسٹ'' ہے۔ جس سے ان کی ایک نئی شناخت منظرِ عام پر آئی۔ افسانے کا موضوع ماحول کا انتشار، زندگی کے تلخ حقائق، بکھرتی سسکتی زندگی، سوسائٹی میں چوہدری کا کردار، طبقاتی تقسیم، حسّاس دل ودماغ کا گھٹے گھٹے ماحول میں تڑپنا اور دوسرے کئی ایسے عوامل، جو ایک طرف کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں۔ تو دوسری طرف ابتدا ہی سے رشید امجد کے ذہنی اور فکری نقوش کا مکمل احاطہ کرتے ہیں۔

> ''دھواں جو انسانی ذہن کی گہرائیوں تک پہنچ چکا ہے۔ موٹے موٹے شیشے کی چار دیواریاں ہیں۔ جن کے اندر دلوں کے آئینے اور جوانی کے پھولوں کا کاروبار ہوتا ہے۔ لوہے کی زنجیروں کی طرح بکھری بکھری گلیاں جو کشاں کشاں زمانے کے تقاضوں کی طرف گھسیٹے لیے جا رہی ہیں۔ زرد چہرے، گھٹی گھٹی زندگی، کھوکھلے قہقہے، دبی دبی ہچکیاں۔ بس زندگی کا نقد یہی ہے۔'' (۲۰)

حقائق کا یہ کرب ہے جو فرد کی داخلی اور خارجی زندگی کو ناآسودہ بنا رہا ہے۔ بداعتماد معاشرے میں زندہ رہنے کے لئے فرد بے جان چیزوں سے راز و نیاز کرنے لگتا ہے۔ ان کے اندر زندگی کے سچّے اور سُچّے رنگ اتارتا ہے۔ خلوص، محبت اور ہمدردی کا وہ رشتہ جو زندہ انسانوں کا معاشرہ اسے نہیں دے سکا۔ ''لیمپ پوسٹ'' کا بے جان وجود اسے یہاں عطا کرتا ہے۔

> ''یہ لیمپ پوسٹ میرا سب سے پیارا دوست ہے جو میرے دکھ اور درد کو خوب سمجھتا ہے۔ مَیں نے اس سے گھنٹوں باتیں کی ہیں۔ لیکن اس کے ماتھے پر سلوٹ نہیں آئی۔ وہ کبھی ضروری کام کا بہانہ کر کے کھسکنے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ میرے غم پر آنسو بہاتا ہے۔ اور ساری رات میرے غم میں اندھیرے کے دامن پر سر رکھ کر روتا رہتا ہے۔'' (۲۱)

یہ ذہنی ناآسودگی، داخلی گھٹن فرد کے اندر صرف منفی سوچوں اور مایوسی کو ہی جنم نہیں دیتی بلکہ ہر شے کے خارجی وجود کے اندر داخلی کیفیات کا کھوج بھی ایک غیر محسوساتی سطح پر نظر آنے لگتا ہے۔ یہ اس کی ذہنی کش مکش اور متصادم سوچوں کی بھی ایک صورت اور حوالہ ہے۔

''کچھ دنوں سے یہ ہو رہا تھا کہ بیٹھے بیٹھے اس کا چہرہ رنگ بدلنے لگتا۔ اور کوئی اس کے اندر اس کے جسم کی دیواروں کو مسلسل چاٹتا چلا جاتا۔ پھر چیزیں اپنے چہرے اتارتی ہوئی نظر آتیں۔ جن میں وہ انھیں کئی برسوں سے دیکھتا چلا آ رہا تھا۔'' (۲۲)

ایسا فرد غیر محسوساتی طور پر اپنے رویّوں میں بدلتا چلا جاتا ہے۔ اس کی حرکات وسکنات نارمل نہیں رہتیں۔ اپنی ذات اور معاشرے کے لئے اس کے رویے منفی ہو جاتے ہیں یا مثبت۔ وہ ان محسوسات سے عاری ہو جاتا ہے۔ حالات سے سمجھوتہ کرنے کی حدود ختم ہونے کے بعد اس کے وجود میں جو تبدیلیاں آتی ہیں۔ وہ خود بخود، فطری طور وقوع پذیر ہوتی چلی جاتی ہیں۔

''یہ کردار روز بروز بدل رہا ہے۔ اس کی حرکات اور گفتگو میں لحہ بہ لحہ جوش اور امید پیدا ہو رہی ہے۔ اب وہ اکثر چلتے چلتے کسی نظر نہ آنے والی شے کو زور زور سے ٹھوکریں مارتا ہے۔'' (۲۳)

اس کیفیت اور صورتِ حال کے بارے میں پروفیسر عرفان صدیقی لکھتے ہیں:

''۔۔۔اس کا ردِّ عمل فرار یا بہاؤ کے ساتھ ساتھ بے حسی کی کیفیت میں بہتے چلے جانے کا نہیں تھا۔ اس نے ہاتھ پاؤں مارنے شروع کر دیے اور ڈوبنے سے انکار کر دیا۔ اس کی پُرشور صداؤں میں اپنے بچاؤ کے لئے رحم کی اپیل نہیں تھی۔ بلکہ موجوں کا رخ پھیرنے اور لہروں کو اپنے حلقے میں سمیٹنے کی امنگ تھی۔۔۔۔'' (۲۴)

رشید امجد کی کہانیوں کا ''فرسٹریٹڈ مین'' اپنے ماحول سے دلبرداشتہ ضرور ہے۔ لیکن خود کو مکمل طور پر منفی سوچ کی سپردگی میں نہیں دیتا۔ وہ ماحول کی ٹوٹ پھوٹ سے نئے ماحول اور نئی زندگی کا طلبگار ہے۔ لیکن یہ طلبگاری اس کے اندر فوری طور پر بیدار نہیں ہوتی۔ فوری ری ایکشن برہمی اور بیزاری ہی کا نظر آتا ہے۔ جو کبھی اس ماحول کو ٹھکرانے، کبھی اس پر طنز اور تنقید کرنے کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ رشید امجد کے یہاں عدم تحفظ کا احساس اور اس کی ایک ابتدائی شکل ان کی ابتدائی کہانیوں میں، واضح صورت میں نظر آتی ہے۔ یہ صورت حال معاشرے میں متضاد اور منفی رویوں سے ہی جنم لیتی ہے۔ معاشرے کے اندر بداعتمادی کا عنصر پھلتا پھولتا نظر آتا ہے۔

''مجھے یوں محسوس ہوا۔ جیسے ہم برف پر بیٹھے ہوئے بھیڑیوں کی طرح ایک دوسرے کی آنکھ جھپکنے کے منتظر ہیں۔'' (۲۵)

عدم تحفظ کی یہی صورت حال فرد کو اس کے ذات کے اندر ہی سمیٹنے لگتی ہے۔ خارجی ماحول کی بے اعتدالی اور ناہمواری اس کے اندر اس کی اپنی ہی ذات کو ایک پناہ گاہ بنا دیتی ہے۔ لیکن اس پناہ گاہ میں بھی اسے یہی احساس شدت سے دامن گیر ہے کہ وہ محفوظ نہیں۔

''وہ کئی دنوں تک دروازے کھڑکیاں بند کر کے خواب دیکھتا اور کتابیں پڑھتا رہا۔ وہ گھنی، سیاہ، ڈراؤنی رات پھر آ رہی ہے۔ وہ دیکھو۔۔۔ گھنی، سیاہ ڈراؤنی رات زینہ زینہ نیچے اتر رہی تھی۔ اترتی ہی چلی آ رہی تھی۔'' (۲۶)

گھر کا تصور، جو امن وسلامتی اور تحفظ کا تصور دیتا ہے۔ فرد کے لئے یہ بھی ایک ڈراؤنے خواب سے کم نہیں۔ یہ کیسی پناہ گاہ ہے۔ جس کی نہ کوئی پہچان ہے اور نہ وجود۔

''گھر۔ کون سے گھر۔۔۔ میرے اپنے گھر۔۔۔ لیکن پھر فوراً ہی اسے خیال آیا کہ آیا اس کا کوئی اپنا گھر ہے۔ گھر، گھر، گھر میرا گھر کون سا ہے۔ ہم ہوا میں سفر کر رہے ہیں۔'' (۲۷)

رشید امجد ماحول کے انتشار، مایوسی اور اجتماعی بے چینی کی عکاسی کرتے ہوئے بے رحم معاشرے کی تصویر کشی میں کسی معافی نامے اور معذرت کو قبول نہیں کرتے۔ وہ اس مجبور اور بے بس انسان کے پاؤں کی زنجیریں دیکھتے ہیں۔ جو اس خول کا قیدی بن کر دبتا ہی چلا جا رہا ہے۔

''مجھے یاد ہے۔ الف نے کہا تھا۔ کہ اس کے گھر میں بھی کئی گدھ رہتے ہیں۔ میرے اندر جاتے ہی وہ پروں سے اپنی چونچیں نکالتے ہیں۔ ان کی لمبی نوکیلی چونچوں پر خون جما ہوا ہے۔۔۔ وہ مجھ پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔ اور میرا گوشت نوچتے ہیں۔ پتہ نہیں۔ کس بیوقوف نے کہا تھا کہ گھر جنت ہوتی ہے۔'' (۲۸)

زندگی اس فرد کے لئے خوف اور دہشت کا طوق بن رہی ہے۔ ایک اذیت۔ مسلسل اذیت۔ خواب، واہمہ، حقیقت سب کی صورتیں ایک سی ہیں۔

بے یقینی۔ بداعتمادی

بے یقینی اور بداعتمادی کے سوتے معاشرتی زندگی میں اس وقت پھوٹتے ہیں۔ جب فرد اپنے چاروں طرف قول وفعل میں تضاد دیکھتا ہے۔ بندشِ زبان اسے وہ کچھ کہنے نہیں دیتی۔ جس کا اظہار وہ کھلم کھلا کرنا چاہتا ہے۔ وہ اس سسٹم کو

بدل نہیں سکتا۔ جس میں وہ زندہ ہے۔ چنانچہ اسے ہر طرف فریب کاری کی دنیا کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ رشید امجد کے موضوعات میں یہ عنصر بہت نمایاں ہے۔

''ہمارے جسموں کے پیالوں میں جھوٹ اور فریب اس طرح گھل گیا ہے کہ اب ہمارے مساموں میں پسینے کی جگہ منافقت رہتی ہے۔'' (۲۹)

خارج کی یہ بداعتمادی فرد کے اندر اظہار اور مکالمے کی نئی نئی صورتوں کو جنم دیتی ہے۔ وہ ہر شے خواہ جاندار ہو یا بے جان، اسے اپنے محسوسات میں شریک کرتا ہے۔ عمل اور ردِعمل کی کئی صورتیں یہاں سامنے آتی ہیں۔

''میرے اندر گھٹن بڑھتی چلی جا رہی ہے۔ مَیں سگریٹ کے دھوئیں کے ذریعے اسے اگلنے کی کوشش کرتا ہوں۔ مَیں سڑک کا ہاتھ پکڑ لیتا ہوں۔ اور اس سے پوچھتا ہوں۔ تمھیں معلوم ہے۔ ہمیں کہاں جانا ہے۔ وہ نفی میں سر ہلاتی ہے۔'' (۳۰)

اسی گھٹن کے کئی روپ اور کئی حوالے ہیں۔ یہ فرد تہی دامن ہے۔ ظاہری اور خارجی دونوں حوالوں سے۔

''۔۔۔۔ میرا المیہ یہ ہے کہ مَیں چیزیں دریافت کرتا ہوں۔ اور پھر لوگوں کو ان کی قدر و قیمت سے آگاہ کرتا ہوں۔ اور لوگ انھیں مجھ سے چھین کر لے جاتے ہیں۔'' (۳۱)

یہیں سے ''تلاش'' کا بھی ایک سفر شروع ہوتا ہے۔ رشید امجد یہاں اس حوالے سے فرد اور معاشرہ کا صرف مرض ہی تشخیص نہیں کرتے بلکہ علاج کے لئے نئے نئے راستوں کی کھوج بھی لگاتے ہیں۔ تلاش اور جستجو کا یہ عنصر فرد کے حوالے سے ان کے یہاں ابتدا ہی سے موجود ہے۔ اس ''تلاش'' کی ابتدا میں اگرچہ کوئی واضح سمت متعین نہیں ہے۔ لیکن اس کے خدوخال واضح نظر آتے ہیں۔ یہ تلاش رفتہ رفتہ لامتناہی سلسلوں سے وابستہ ہو رہی ہے۔ اپنی تلاش، اپنے ہونے کی تلاش۔ یقین سے بے یقینی کی تلاش۔ پھر یقین کو پانے کی خواہش۔ یہ موضوع اپنی جگہ اتنا اہم ہے۔ کہ بعد میں اسی سے ان کے فکر و نظر کے نئے نئے گوشے منظرِ عام پر آتے چلے جاتے ہیں۔

''صداقتیں تو اپنی جگہ موجود ہیں۔ لیکن ہمارا دور اپنی بے معنویت کے سبب ان کا ادراک کرنے سے قاصر ہے۔'' (۳۲)

افسانہ ''بے چہرہ آدمی'' میں اصل کی کھوج فرد کے پیشِ نظر ہے۔ شناخت، پہچان کا فقدان، سماجی، سیاسی المیہ کو بھی جنم دیتا ہے۔ یہاں حقیقت واقعی بے چہرہ ہے اور بیان کسی علامت کا بھی محتاج نہیں۔

''سچائی۔ یہ ہے۔ اس نے تھوک سے گلا تر کیا۔ اور مردہ سی آواز میں بولا۔ سچائی یہ ہے کہ

ہمیں سچ کو تلاش کرنا چاہئیے۔'' (۳۳)

اور پھر

''اسے محسوس ہوا جیسے اس کے دونوں ہاتھ ریت اور کنکر ہیں۔ اس نے جلدی سے اپنے ہاتھ کھول دیے۔ اور کہنے لگا۔ ہمیں اپنی آنکھیں کھلی رکھنی چاہئیں۔ پھر اس نے اپنے آپ سے کہا۔ میرے اندر تو سارے گہری نیند سو رہے ہیں۔'' (۳۴)

افسانہ ''بے چہرہ آدمی'' میں سچ کی تلاش دعاؤں اور بشارتوں میں بدلتی نظر آتی ہے۔ یہ دعا، یہ بشارت ان کی جستجو اور تلاش کے سفر کی ایک انتہائی پختہ ارتقائی صورت بھی ہے۔ کیونکہ آئندہ جو بشارتیں ان کو ودیعت ہونے والی ہیں۔ یہ ابتدائی مرحلے اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔

''رات کو سونے سے پہلے اس نے دونوں ہاتھ اٹھا کر دعا مانگی۔ اے خدا، سچ کہاں ہے۔ مجھے اس کی بشارت دے۔ مجھے بشارت دے۔'' (۳۵)

بے یقینی فرد کے اندر اترتی جاتی ہے۔ وہ بے یقین ہو کر بھی ماحول کے اندر اس کے اسباب تلاش کرتا ہے۔ بے اعتدال صورت حال کی وجوہات جو ابھی اس کے ذہن پر واضح نہیں ہیں۔ یہ بے یقینی، یقین کے جادے کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔

خود آگہی (داخل کے حوالے سے)

خود آگہی یا شعورِ ذات رشید امجد کا ایک اہم موضوع ہی نہیں بلکہ یہ ایک کلیہ ہے جو ایک انتشار سے بھرپور معاشرہ میں وہ فرد کے ہاتھوں تھماتے ہیں۔ خود آگہی جسے ہم شعورِ ذات بھی کہتے ہیں۔ بے پناہ حوالوں اور تفصیلات کے ساتھ اس کا وجود منسلک ہے۔ یہ اندر کی توانائی ہے۔ جو فرد کو خارج میں متصادم قوتوں کے ساتھ نبرد آزما ہونے کا حوصلہ دیتی ہے۔ یہ اندر سے انسان کے ہاتھ آنے والی وہ پہچان ہے۔ جو ذات و کائنات کے تمام رشتے انسانی ذہن پر منکشف کرتی ہے۔ اسے ہم انسان کے اندر ازلی اور ابدی سچائیوں کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ یہ وجود کی شناخت اور آگہی کا مرکز اور منبع ہے۔ اور رشید امجد نے کم و بیش ان تمام حوالوں اور سمتوں سے اسے اپنے فن میں برتا ہے۔ اور خاص طور پر خارجی زندگی کے بے توازن اور مسخ ہوتے ہوئے وجود کی بدولت یہ خود آگہی فرد کے لئے بڑی ضروری اور ناگزیر ہو جاتی ہے۔ رشید امجد نے نہ صرف فکری سطح پر بلکہ تجرباتی حوالے سے بھی خود آگہی، ذاتی شناخت اور تسخیرِ وجود کے مرحلے سر کئے ہیں۔ اور یہ آگہی کی

دولت کبھی محسوساتی سطح پر اور کبھی مجسم ہو کر ان کے ہمراہ ہوتی ہے۔

"مجھے نہیں معلوم، کہ مَیں اسے کب سے، کیسے اور کیوں جانتا ہوں۔ مَیں نے اسے ایک دن اچانک ہی محسوس کر لیا۔" (۳۶)

"مَیں نے کہا، مجھے معاف کر دو۔ مَیں تم سے الگ ہو ہی نہیں سکتا۔ میرا تمھارا رشتہ اٹوٹ ہے۔" (۳۷)

شعور و آگہی رشید امجد کے ہاں تکمیل ذات کا ایک وسیلہ بھی ہے۔ اس کا ایک مسلسل فکری ارتقاء ہے جو بے نام سے نام کا حوالہ بنتا ہے۔ ذات یا وجود سے دوئی کا تصور پیدا کرتا ہے۔ کبھی دوست، کبھی ساتھی بن کر داخل سے خارج اور خارج سے داخل میں اترتا ہے۔ اور جب یہ وجود کی اکائی بنتا ہے۔ تو اس کی موجودگی بڑی متحرک اور فعال ہوتی ہے۔ اس وقت اس کے ہونے کی ایک حقیقی اور ٹھوس گواہی بھی ملنے لگتی ہے۔ یہاں تسخیری قوتوں سے انسانی وجود میں ایک نئی زندگی کا عرق اترنے لگتا ہے۔

"کوئی تیز شے اس کے جسم کو کاٹنے لگی۔ کروٹ بدل کر اس نے اس سے چھٹکارا حاصل کیا۔ لیکن اب لمبی لمبی چونچوں والے اڑتے ہوئے پرندے اس کے گرد منڈلانے لگے۔ اور نوچ نوچ کا اس کا گوشت کھانے لگے۔۔۔۔ سچ وہی ہے۔ اور وہ آ رہا ہے۔۔۔۔ ہم اس کے بعد بارشوں میں بھیگیں گے۔۔۔۔ جاگتے رہو۔۔۔۔ جاگتے رہو۔" (۳۸)

اسی حوالے سے جب ہم رشید امجد کے یہاں عرفانِ ذات اور شعور و آگہی کا ادراک پاتے ہیں تو یہ تکمیلی صورت حال فوری طور پر فرد کے ہاتھ نہیں لگتی۔ بلکہ اس کا بتدریج ارتقاء ہے۔ اس کی ابتدائی شکلیں، آغاز کے مرحلے انسان کے ہاتھوں اپنی ہی تسخیر میں محو دکھائی دیتے ہیں۔ یہ خارجی زندگی کی ٹوٹ پھوٹ ہے۔ جو انسان کو اپنے ہی اندر اترنے کا راستہ دکھا رہی ہے۔ یہاں پانے نہ پانے کی ابتدائی صورتیں بھی ہیں۔

"اس نے اس زردی مائل جالے کو توڑنے کے لئے دونوں ہاتھ فضا میں پھیلائے۔ لیکن زردی مائل دھندلکا اس کے ہاتھ نہ آیا۔ بے شمار بیزار چہرے، تھکی آنکھوں اور مردہ آوازوں کے ساتھ اسے مسلسل گھور رہے تھے۔ اس نے کراہ کر کروٹ لی۔ اور دونوں ہاتھوں سے اپنا جسم ٹٹولنے لگا۔" (۳۹)

"پچھلے پہر کی موت" میں یہ تسخیر کے مراحل مقابلتاً زیادہ نظر آتے ہیں۔ "ڈوبتے جسم کا ہاتھ" میں اندر کی یہی

اَن دیکھی طاقت، ''ان نون''، وجدانی کیفیت میں ابھرتی ہے۔یہ اس اندر کے وجود کا پہلا ظہور ہے۔

''وہ تیز کلہاڑا لیئے، مٹکے کی اوٹ سے برآمد ہوا۔۔۔۔وہ خوفناک ہنسی ہنسا، مَیں۔۔مَیں تمھارے وجود کا خدا ہوں۔خدا، ہاں تمھارا جسم آج سے میرا اخراج ہے۔مگر خدا تو زمین پر نہیں اترتے۔لیکن اب مَیں تمھارے سفر میں تمھارا شریک ٹھہرایا گیا ہوں۔'' (۴۰)

یہی وجود یہاں سے آغاز پا کر ان کے تمام فنی وفکری سفر میں ہمراہ ہے۔یہی داخل کی توانائی، روح کی بیداری اور شعور کی آواز ہے۔جو اس زوال پذیری کی تاریکی میں روحانیت کا نور بن کر ابھرتی ہے۔یہ دوسرا وجود، جو رشید امجد کے وجود سے ہی ابھرتا ہے۔یہاں سے تخلیقی کرب سے گزرنے کی کیفیت بھی پیدا ہوتی ہے۔

''مَیں نے اس کی پیاس بجھانے کے لئے اپنی راتیں اور دن اس کے حوالے کر دیے۔ میری آنکھوں کے سیاہ حلقے پھیل کر گالوں کو چھونے لگے۔''(۴۱)

افسانہ ''دور ہوتا چاند'' میں یہ تسخیر ذات، شعور اور آگہی کی کیفیت ارتقائی مرحلوں سے گزرتی نظر آتی ہے۔جس سے اس بات کا بخوبی تعین ہو جاتا ہے کہ اب فرد خارج سے داخل میں اترنے کے لئے تسخیری مرحلے طے کر رہا ہے۔یہ ارتقاء، شناخت کا سفر بتدریج ہے۔

''مَیں شاخوں کو ہٹاتا، سانپوں کی پھنکاریں سنتا، آگے بڑھتا رہا۔دفعتاً فضا میں سیٹی گونجی۔ اور نیلا طوطا منڈلاتا ہوا، سیٹیاں بجاتا، میرے سر پر سے گزر گیا۔آسیب دور دور تک سمٹ گئے۔میرے سامنے خوف کی دھند پھیلی ہوئی تھی۔۔۔۔خوف کی دھند۔۔۔۔'' (۴۲)

افسانہ ''پچھلے پہر کی موت'' میں بھی یہ داخلی تسخیر کا عمل جاری وساری لگتا ہے۔داخلی وجود کا احساس اور پھر خارج کے حوالے سے اس داخلی کیفیت کے ہیولے کی صورت بھی خود بخود بدلتی رہتی ہے۔

وجود کے اندر، وجود کی گواہی، اس کے ہونے کا یقین، خود آگہی کی ارفع صورت ایک ارتقائی انداز سے ان کے فنی سفر میں ابھی تک جاری وساری ہے۔جو اس امر کی نشاندہی کرتی ہے کہ ابھی بہت سی ''ناگفتنی'' کو ''گفتنی'' کے مرحلے سے گزرنا ہے۔ابھی اَن کہی کا سفر باقی ہے۔

''مجھ سا یہ کوئی اور تو عرصہ سے میرے اندر رہ رہا ہے۔رہا مَیں۔۔۔۔تو مَیں مدتیں ہوئیں۔ڈوب کر کہیں کھو چکا ہوں۔۔۔۔اور یہ مجھ سا کوئی اور باہر ہے۔۔۔۔یہ کوئی اور ہے۔۔۔۔کہ مجھے تو اپنے پاس ہونا میسّر ہی نہیں۔'' (۴۳)

داخل کا یہ سفر، روح کی یہ آ گہی ــ راستہ لامحدود، مسافتیں پھیلی ہوئی ــ سفر جاری وساری ہے۔

فرد اور شناخت کا مسئلہ (خارجی جبر کے حوالے سے)

رشید امجد کے اہم ترین موضوعات میں شناخت کا مسئلہ سب سے نمایاں ہے۔ یہ فرد کی ذات ہی سے شروع ہوتا ہے۔ داخل اور خارج کی کشاکش، اس میں پستا ہوا فرد، فرسٹریشن، بغاوت، غم وغصہ، منتشر الخیالی ــ تمام عوامل اس سے اس کی پہچان چھین لیتے ہیں۔ کون؟ ــ کیسے؟ ــ کدھر؟ اور کیوں کی گردشوں میں وہ گھوم رہا ہے۔ گھر کے اندر، باہر شناخت، گمشدگی کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے۔ یہاں گمشدگی اور شناخت کا مسئلہ فرد کے حوالے سے بھی دو طرح کا ہے۔ ایک خارج کا دوسرا داخل کا۔ خارج کے حوالے سے وہ بے توقیری کا احساس ہے جو فرد سے اس کی شناخت چھین رہا ہے۔ داخل کے حوالے سے فرد ان اخلاقی قدروں کی زوال پذیری پر بے شناخت ہوتا جاتا ہے۔ جو کبھی اس کی پہچان بنتی تھیں۔

"ہم کیا ہیں؟

"آخر۔۔۔ہم کیا ہیں؟"

مَیں اندھیرے میں ڈبکیاں کھاتے اپنے ساتھیوں کو دیکھتا ہوں۔ جو لمحہ بہ لمحہ گمنامی اور زوال کی دلدل میں ڈوب رہے ہیں۔ ہم کیا ہیں؟؟ کچھ بھی نہیں۔ کچھ بھی نہیں۔" (۴۴)

فرد کی یادداشت جیسے لوٹتی ہے پھر چلی جاتی ہے۔

"ماں کو یاد آتا ہے۔ اس نے انھیں کھانا دیا تھا۔ پھر یاد آتا ہے۔ شاید اس نے نہیں دیا تھا۔" (۴۵)

یہ فرد اس کا وجود اپنے آپ سے ہی بے خبر ہو رہا ہے۔ اس نے چند لمحے پہلے کیا کام کیا تھا۔ کچھ علم نہیں۔ یہ فرد معاشرتی زندگی کی اس دین سے گویا خود ہی کھیل رہا ہے۔ مفلوج ذہن کے ساتھ جیتا ہوا۔

"سالگرہ کا کیک کاٹتے ہوئے دفعتاً اسے یاد آیا کہ پچھلی رات ٹیکسی سے اترتے ہوئے وہ خود کو پچھلی سیٹ پر بھول آیا ہے۔" (۴۶)

افسانہ "لاشیئت کا آشوب" اور "بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس" بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ وہ (فرد) خود سے ہی اپنی پہچان پوچھتا ہے۔

"مَیں ۔۔۔ دیکھو، مَیں تمھارا نام ہوں۔ تمھاری پہچان ہوں۔ دروازہ کھولو، تو کیا مَیں نہیں

ہوں۔" (۴۷)

"شاید نصف رات بیت گئی ہے۔ یا شاید نہیں۔ شاید صبح ہونے والی ہے۔ یا شاید نہیں ہونے والی، کچھ معلوم نہیں۔" (۴۸)

"آنکھیں، آنکھیں ہی نہیں ---۔ لب، لب ہی نہیں ---۔ صرف ایک میں ہے ---۔" (۴۹)

"اُسے بُو آتی ہے نہ خوشبو" (۵۰)

یہاں ایک ایسا پیکر ابھرتا ہے۔ جو صرف سانس کی آمد و رفت سے زندہ تصور کیا جا سکتا ہے۔

یہاں خارجی جبر کے حوالے سے تنقیدی رویہ نظر آتا ہے۔

"بس بولنے کا چاؤ ہی ہوتا ہے۔ ہم بول سکتے ہیں۔ مگر کیا واقعی ہی ہم بول سکتے ہیں؟" (۵۱)

خارجی ماحول کے اندر غلط حکمت عملی جو سیاست سے متعلق ہے۔ اس حکمت عملی کی نہ صرف صورت حال واضح ہے۔ بلکہ اس کے محرکات بھی نمایاں ہیں۔

"اتنا عرصہ اس شہر میں رہنے کے باوجود مَیں معلوم نہیں کر سکا کہ اس طلسم کے پیچھے کون جادوگر چھپا ہوا ہے۔ کتنوں کا خیال ہے۔ کہ وہ کسی دور دیس میں رہتا ہے۔ اور یہاں صرف اس کے کارندے ہی رہتے ہیں۔" (۵۲)

یہاں خارج کا دہشت زدہ ماحول ہنگامی صورت حال کا بھی عکاس ہے۔

"ایک عجیب خوفناک لمبوترے چہرے والا خوف دبے پاؤں گلی میں داخل ہوتا ہے۔" (۵۳)

اس جبر میں حاکم ظالم اور عوام مظلوم و محکوم ہے۔

"مَیں غلام ابنِ غلام، ابنِ غلام حاضر ہوں۔" (۵۴)

"فاتح جرنیل ٹینک پر سوار بڑے چوک میں آتا ہے۔ ہجوم کو دیکھتا ہے۔ اور پوچھتا ہے۔ یہ کون ہیں۔ خون کی مہک سونگھ کر کتے غراتے ہیں۔ پنجے مارتے ہیں۔ ہم کس سے پوچھیں کہ ہمارا قصور کیا ہے۔ سوال کرنا منع ہے ---۔" (۵۵)

اس حوالے سے دھند کا موضوع جب خارجی جبر کے توسط سے ابھرتا ہے تو راستہ معدوم ہے۔ جس فرد نے ''دھند'' میں سفر شروع کیا تھا۔ وہ سفر آج بھی دھند کی ہی نذر ہو رہا ہے۔ راستے دھند میں غائب ہو رہے ہیں۔ پہچان واضح نہیں ہے۔ ذہن، سوچ، خیالات، یقین کی عدم موجودگی۔ سب دھند کی لپیٹ میں ہیں۔ دھند کے یہ وہ غائب اور اجتماعی عناصر ہیں۔ جو رفتہ رفتہ خارج سے داخل کی طرف محوِ سفر رہے۔ اسی سے اذہان مفلوج ہوئے۔ اور ذہن کی داخلی اور خارجی دونوں سطحیں اس کی لپیٹ میں آ گئیں۔ افسانہ ''دھند'' اسی مجموعی کیفیت کا عکاس ہے۔ فرد آج بھی ''دھند'' کی اس کیفیت سے دست و گریبان ہے۔

> ''اسے دفتر سے نکل کر مارکیٹ جانا تھا۔ بچوں اور بیوی کے لئے چیزیں خریدنا تھیں۔ لیکن یہ دھند۔۔۔۔ باہر دھند اور اندر لفظ روٹھ کر منہ موڑے کھڑے تھے۔ اور فائل میں بے معنی تین سطریں۔'' (۵۶)

دھند کا یہ موضوع فکری ارتقاء بھی ہے اور فکری گہرائی کا موجب بھی بن رہا ہے۔ کیونکہ وقتی اور لمحاتی دھند اگر چھٹ بھی جائے تو اس کے باوجود اس کے اثرات معاشرتی ڈھانچے میں اندر ہی اندر کسی نہ کسی حوالے سے سرایت کرتے جاتے ہیں۔

> ''دھند میں سب ایک ہو گیا۔ ڈگمگاتے قدموں سے چلتے جانا۔ دھند اور سردی کی تہ دار لہروں میں آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر یا شاید نیم سوئے ہوئے ذہن سے گن گن کر گھر کے نمبر تک پہنچنے کی خواہش۔۔۔۔ ایک اتھاہ اندھیرا۔۔۔۔ لمحے شاید صدیوں میں بدل گئے۔'' (۵۷)

یہاں دھند خارج کے جبر کے حوالے سے ماحول کو دھندلا رہی ہے۔ یہاں دھند اس پہلو کی غماز ہے کہ خارجی جبر کا ماحول ہر شے، ہر وجود کی شناخت مسخ کر دیتا ہے۔

سماج پر طنز و تنقید

رشید امجد نے علامتوں کے ذریعے اگرچہ فرد کے داخل اور خارج کے بے پناہ پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ جب بھی ان کے یہاں یہ صیغہ واحد متکلم ذہنی اور جذباتی طور پر اپنے خارجی ماحول سے نبرد آزما ہوتا ہے تو علامتوں کی بجائے بیانیہ انداز اور طنز و تنقید کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ یہاں رشید امجد کا قلم بڑی صاف گوئی اور بے باکی

کے ساتھ چلتا ہے۔ یہاں سماج کا صاحبِ اقتدار اور صاحبِ اختیار طبقہ ان کا موضوع ہے۔

''جانتے ہو۔ یہ طبقہ کون سا ہے۔ جس نے ذہنی بدمعاشی، ہاتھ پیر ہلائے بغیر ساری چیزوں پر قبضہ کیا ہوا ہے۔'' (۵۸)

''میرے چاروں طرف خالی پیسے لڑھک رہے ہیں۔ سڑکوں، گلیوں، گھروں، ہوٹلوں، ہر جگہ خالی پیسے بج رہے ہیں۔ کھوکھلا پن، کھوکھلا پن ۔۔۔۔ ہم سب گناہگار ہیں۔ سب بے ایمان ہیں۔ سب ہیں۔ منافقت کے سمندر کی مچھلیاں۔'' (۵۹)

فرد اس معاشرے کو بے باکی کے ساتھ ٹھکرا دیتا ہے۔ یہاں فرد کے ساتھ اجتماعی حوالے سے تاریخ کا ایک تسلسل بھی وابستہ نظر آتا ہے۔ وہ ماضی کی بداعمالیوں اور غلطیوں کو دہرا کر اپنی زندگی اجیرن کرنا نہیں چاہتا۔ وہ تجربے اور اسباب کو حوالہ بنا کر سوچتا اور بات کرتا ہے۔ یہ اس موضوع کی ارتقائی صورتِ حال بھی ہے۔

''کیا میرے مقدر میں یہی لکھا ہے کہ مَیں بھی اپنے سے پہلے کی طرح اسی پلیٹ فارم پر مر جاؤں ۔۔۔۔ اتنے برسوں میں کوئی بھی پہچان نہ سکا تھا کہ برانچ لائن کون سی ہے۔ اور مین لائن کون سی ۔۔۔۔ ویسے کرنے کو مسلسل سفر کر رہے تھے ۔۔۔۔ ہم تو پچھلے کئی سو سالوں سے اسی جگہ بیٹھے ہوئے ہیں ۔۔۔۔ ''ی'' نے جھک کر سیٹ کے نیچے سے اپنی ٹوکری نکالی ۔۔۔۔ مَیں تو صدیوں سے بھوکا ہوں۔'' (۶۰)

سماج میں ناہمواری، بے اعتدالی اس صورت میں بھی پنپتی ہے۔ جب ہر طرح کی صورت حال کو اجتماعی طرزِ احساس قبول کرتا چلا جائے۔ جب لوگ اپنا آپ خود سے بھی چھپانا چاہیں۔ رشید امجد اس صورتِ حال کو نئے انداز سے بیان کرتے ہیں۔

''مَیں نے اس برقعہ کے نیچے نئے فیشن کا لباس پہنا ہوا ہے۔ مجھے معلوم ہے یہ بات سارے شہر کو معلوم ہے۔ لیکن پھر بھی سارے شہر نے برقعہ اوڑھا ہوا ہے۔ اپنے آپ سے بھی چھپنے کا شوق یا بیماری۔'' (۶۱)

''وہ میری بات سن کر کہتی ہے تم ابھی تک اپنی اوقات نہیں بھولے۔ میں چپ ہو جاتا ہوں۔ شاید وہ ٹھیک ہی کہتی ہے۔ آدمی مرتے دم تک اپنے آپ کو نہیں بھول سکتا۔'' (۶۲)

''ٹی وی، ریڈیو، اخباروں، کتابوں اور رسالوں میں ایک ہی آواز ابھرتی ہے۔ ''میاں

مٹھو''۔ ایک کورس میں جواب آتا ہے۔''جی'' ۔۔۔''پُوری کھانی ہے'' ، ''کھانی ہے''(۶۳)

معاشرتی زندگی کو ہی ہمارے متضاد رویے دیمک کی طرح چاٹ جاتے ہیں۔ ہم جو کہتے ہیں۔ وہ کرتے نہیں۔ اور جو کرتے ہیں۔ وہ بتانے سے گریزاں رہتے ہیں۔ جب معاشرے میں یہ طرزِ احساس رواج پا جائے۔ تو سماج ایک جائے پناہ نہیں رہتا۔ جائے عبرت بن جاتا ہے۔ ہمارے عنوان، حوالے، پہچان سب کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ رشید امجد سماج کے اسی طرزِ احساس پر تنقید کرتے ہیں:

''جاسوس، غدار، باغی۔ ہمیں تو خواب میں بھی یہی لفظ سنائی دیتے ہیں۔ شاید ہم سبھی جاسوس، غدار اور باغی ہیں۔۔۔۔ لیوش حیرت سے ہماری باتیں سن رہا تھا۔ مَیں نے اسے انگریزی میں اپنی گفتگو کا خلاصہ سنایا۔ وہ چند لمحے سوچتا رہا۔ پھر بولا۔ ہمارے یہاں تو ایسا نہیں۔ ہم کسی کو غدار نہیں کہتے۔ اور جب کسی کو کہہ دیں تو پھر اسے موت کے ہرکارے کی سپردگی میں دے دیتے ہیں۔''

''لیکن ہم اپنے غداروں کو اپنے گھوڑوں کی باگیں تھما دیتے ہیں۔''(۶۴)

رشید امجد کا رویہ اس حوالے سے طنز و تنقید کے دائرے سے نکل کر سراپا احتجاج بن جاتا ہے۔ اجتماعی طرزِ احساس ایک اجتماعی بے حِسی کے حوالے سے ابھرتا ہے۔ کسی میں کچھ کہنے کی جرأت نہیں۔ صرف مستقبل کے لئے اس تباہی کی گواہیاں اور شہادتیں باقی رہ جاتی ہیں۔

''ہم سارے تماشا کے گواہ ہیں۔ ہم سب اپنی موت اور فنا کے گواہ ہیں۔''(۶۵)

بیوی، بچوں کا کردار، صرف کردار ہی نہیں۔ بلکہ موضوع کے حوالے سے بھی ابھرتا ہے۔ یہ موضوع بھی اپنی ایک ارتقائی صورت رکھتا ہے۔ جس کی مختلف جہتیں ہیں۔ ان میں سے یہاں جس جہت کا ذکر ضروری ہے۔ وہ یہ کہ معاشرتی زندگی کے منفی رویوں پر ان کرداروں کے ذریعے طنز و تنقید کروائی گئی ہے۔

ابتدا میں نوجوان کردار خارج کے تضادات اور داخل کی کش مکش سے بیک وقت نبٹنے کا حوصلہ نہیں رکھتا تھا۔ اور منافقت کا طرزِ عمل فنی صداقتوں سے متصادم تھا۔ بقول پروفیسر عرفان صدیقی:

''رشید امجد کی کہانی میں گمشدگی، بے چہرگی، ہونے نہ ہونے کی کش مکش، اپنی پہچان کھو جانے کا المیہ اور وجود کی نایافت کا نوحہ بنیادی مضامین ہیں۔''(۶۶)

معاشرے اور سماجی زندگی کے منفی رویوں پر جس جس طور سے جس جس زاویۂ نگاہ سے ان کی نظر پڑتی ہے۔ اسلوب کا رنگ، لب ولہجہ اور الفاظ کا انتخاب اسی حوالے سے بدلتا چلا جاتا ہے۔ کہیں طنز ذات کے حوالے سے، کہیں کسی دوسرے کردار کے توسط سے۔ کہیں معاشرتی اور اجتماعی طرزِ احساس کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ کبھی یہ طنز ہنسی کی نذر ہو جاتا ہے۔ کبھی یہ طنز ہی کے سپرد ہو جاتا ہے۔ اور کہیں آہ وزاری میں بدل جاتا ہے۔

''اس سارے شہر میں وہی تو ایک تنہا زندہ آدمی ہے۔ وہ زوردار قہقہہ لگاتا ہے۔ ہاں اس شہر میں وہی تو ایک تنہا زندہ آدمی ہے۔ جس نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔ وہ ہنستا چلا جاتا ہے۔ پھر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔'' (٦٧)

افسانہ ''تمنا کا دوسرا قدم'' ایک طرف انسان کے کبھی ایک حال میں خوش نہ رہنے کا عکاس ہے تو دوسری طرف طنز کی وہ کیفیت زیادہ نمایاں ہے۔ جو فرد کے اندر معاشرتی رویوں کی بے اعتدالی پیدا کرتی ہے۔ انسان اندر ہی اندر ان کے حوالے سے ''کچھ پانے'' اور ''نہ پانے'' کا خود ہی جواز فراہم کرتا رہتا ہے۔ لیکن پسِ پردہ معاشرے کے منفی رویے ہی ہیں۔

''دوسری کال دو دن بعد آئی۔ اگر دو دن پہلے آجاتی۔ تو وہ پڑھانے کی بجائے ٹیکس کے اس محکمے میں لاکھوں کما چکا ہوتا۔۔۔۔۔۔ تدریس کے شعبے نے اسے ذہنی طور پر بڑا مالدار بنا دیا تھا۔ لیکن جیبیں ساری عمر خالی رہیں۔'' (٦٨)

اور کبھی تدریس کے اس محکمے کی گرتی اور بگڑتی ہوئی صورت حال کو اس طور بیان کیا ہے۔

''۔۔۔۔ چیخ کر کہوں، کہ ماسٹر بھی دوسروں کی طرح زبردست فراڈ ہیں۔ قوم کے ان معلموں کے ذہن تیسرے درجے کے ڈبے کی طرح کھردرے اور بانجھ ہیں۔۔۔'' (٦٩)

یہاں ذہن ہر شے کی اصل حقیقت کو جاننے کے لئے کوشاں ہے۔ نفی اور طنز کے راستے سے گزر کر اثبات تک پہنچتا ہے۔

عشق کی نا آسودگی

رشید کا تصورِ عشق دُوری، تڑپ، اضطراب اور بے چینی سے عبارت ہے۔ سلگنا اور جلنا اس فطرت کا خاصہ ہے۔ قربت اور وصال کے لمحوں کی نہ طلب نظر آتی ہے۔ وہ طلب جو شدتِ شوق بن جائے۔ اور نہ ایسی کیفیت — یہاں

''وصال'' میں بھی ''حوصلہ نظر'' نہ ہونے کا پہلو موجود ہے۔ پانے کے مرحلوں کے درمیان ہی گم ہو جانا، حصولِ منزل کا حوصلہ تو نہیں کھوتا۔ لیکن ایک نئے اضطراب کے ساتھ ایک نئے سفر کا غماز ہے۔ یہ سفر فرد کی ذات کا داخلی سفر ہے۔ زندگی کی تلخیاں، نا آسودگیاں، مسائلِ روزگار لوگوں کے سامنے نشانۂ تمسخر بننا، خواہشات کا اندر ہی اندر جنم لینا اور ختم ہو جانا۔ پسند و ناپسند کی دھیمی آنچ، جو اندر ہی اندر سلگتی رہے۔ لیکن ظاہری سطح پر اس کا کوئی شائبہ اور گمان نہ ہو سکے۔

''مَیں اسے کبھی نہ پا سکا۔ لیکن میں ہمیشہ اس کی گاڑی کی پچھلی سیٹ پر بیٹھا رہوں گا۔ اس انتظار میں، کہ کبھی تو وہ مڑ کر دیکھے گی۔'' (۷۰)

رشید امجد کے رومانس کی نا آسودگی بھی ذات کا ایک حوالہ ہے۔ جو معاشرتی زندگی میں نا آسودہ ذہن کے فرد سے بھی منسلک ہو جاتا ہے۔ کچھ کہنے کا یارا نہیں۔ اور اس کی کسک تمام عمر محسوس ہوتی رہی۔ جذبے نے نام بھی نہ پایا۔ اور بے نام ہو کر عنوان بن گیا۔ یہ چاہتوں کی تشنہ لبی کا ایک سفر ہے۔ اندر ہی اندر ــــ

''اس نے مجھے کہا تھا۔ تم نے یہ لڈو کھا کیسے لیا۔ مَیں اسے کیسے بتاتا کہ اس طرح کے زہر تو مجھے قدم قدم پر پینے پڑتے ہیں۔ میری تو ساری زندگی ہی اپنے خوابوں کے ملبے پر کھڑے ہونے اور سنبھلنے کی کوشش کرتے گزری ہے۔'' (۷۱)

''ایک کہانی اپنے لئے'' میں یہی بے نام چاہتیں زمانی لہروں کے ردوبدل کے ہمراہ ابھرتی اور ڈوبتی ہیں۔ ایک طرف یہ چاہتیں، یہ کسک اپنا نشان نہیں دیتی۔ دوسری طرف وہ ہیولا ہے۔ جو وقت کی قید سے آزاد ہو کر تخیل اور ماورا میں تحلیل ہو رہا ہے۔

''میرا سری نگر تو اب بھی میرے اندر موجود ہے۔ مَیں ایک لمحے کے لئے آنکھیں بند کر لوں تو اس کی گلیوں بازاروں میں پہنچ جاتا ہوں۔ شاہ محلّہ کی لمبی تنگ گلی، نواں بازار اور گلی کے سامنے صحن میں وہ ایک بے نام، بے چہرہ خواب، جسے لکڑی کے چھجے میں کھڑا میں اب بھی دیکھ رہا ہوں۔'' (۷۲)

کہیں اس ہیولے کی آنکھیں ہیں۔ کہیں آنسو، کہیں باتیں، کہیں تاثرات اور کہیں محض جذبات کی رنگ آمیزی پر ہی بات ختم ہو جاتی ہے۔ تمام کہانی اسی بے نام محبت کے نام اور بلا عنوان جذبے کے تانے بانے سے بُنی گئی ہے۔

''اس کا مجھ سے ملنا بھی عجیب ہے۔ اور جدا ہونا بھی عجیب ـــ۔ نہ پوچھ سکا، کہ اتنا عرصہ وہ کہاں رہی ـــ۔ برسوں بیت جاتے ہیں۔ میری اس کی ملاقات نہیں ہوتی ـــ۔

شاید صدیوں بعد کی بات ہے۔ ہمارے پڑوس میں نئی آوازیں سنائی دیں۔۔۔۔کئی بار وہ
چھت پر دکھائی دی۔۔۔۔وہ تو کب کی جا چکی تھی۔'' (۷۳)

یہ وہ ذہن ہے۔ جو منتشر ہے۔ اندر ہی اندر بکھر رہا ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی آسودگیوں کی خاطر جیتا ہے۔ کسی بڑی خواہش کی تکمیل کے لئے وہ سرگرداں نہیں۔ کہانی ''کٹی ٹوٹی پتنگ'' میں سلمیٰ کا کردار بنیادی حیثیت سے ظاہر ہوتا ہے۔ سلمیٰ، جسے پانے کی خواہش رکھنے والا نوجوان جانتا ہے۔ کہ وہ نہ تو حسین ہے۔ نہ اس میں رکھ رکھاؤ ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس سے شادی پر مصر ہے۔ کہانی کا اختتام بغیر کسی تاثراتی فضا کے جب بیانیہ انداز ہی میں ختم ہو جاتا ہے۔ تو نوجوان کی ذہنی، روحانی کیفیت خود ہی تمام سوالوں کا جواب بن جاتی ہے۔

''وہ اس کا ہاتھ پکڑ کر کھینچتی ہوئی غسل خانے میں لے گئی۔ سلمیٰ نے پہلے اس کا منہ دھلوایا۔
پھر ریک سے تولیہ اتار کر دیا۔ اور ڈریسنگ میز پر لے گئی۔ پھر دراز سے کنگھی نکال کر اسے
دیتے ہوئے بولی۔ لو جلدی سے کنگھی کر لو۔ اور میں ناشتہ لے کر آتی ہوں۔'' (۷۴)

اور نوجوان کی حالت یہ تھی کہ

''اس کار کی طرح، جسے ڈرائیور سٹارٹ چھوڑ کر چلا گیا ہو۔ اپنے آپ میں گم تھا۔'' (۷۵)

رشید امجد کے یہاں ایسے ہی انسانی جذبے، ان کی بے نام محسوساتی سطحیں، روح کے ساتھ ان کا تال میل مسلسل ایک رو کی صورت میں موجود ہے۔ چھوٹی چھوٹی خواہشات، ان کی نزاکتیں، رفاقتیں جو معصوم پرندوں کی مانند اندر ہی اندر اُڑتی پھرتی ہیں۔ جن کا کوئی واضح نام، کوئی واضح صورت نہیں۔ لیکن زندگی میں ان کی ہمیں بے پناہ ضرورت رہتی ہے۔ بلکہ ہم ان کے بغیر نامکمل ہیں۔ یہی تشنگی، نامکمل پن کا احساس ہی تکمیل و تشکیل کے راستوں پر گامزن رکھتا ہے۔ جدائی کے تصور کے بغیر وصال کی لذت بھلا کیا معنی رکھ سکتی ہے؟ کرب، دوری، تشنگی، نا آسودگی۔ یہ تمام عناصر رشید امجد کی فطرت کا خاصہ بھی ہیں۔ وصال سے زیادہ فراق کی کیفیت انسانی صلاحیتوں کو جلا بخشتی ہے۔ یہ اس کیفیت کا ایک نیا رخ بھی ہے۔

''اب اتنے برسوں بعد سمجھ میں آیا ہے کہ یا ساری باتیں بے معنی تھیں۔ اصل سبب میرا مڈل
کلاس اخلاق اور اس کا دیا ہوا احساسِ کمتری تھا۔ مَیں تو اندر سے ٹکڑے ٹکڑے ہوا پڑا تھا،
باہر کی چیزوں کو کیسے جوڑ پاتا۔۔۔۔ یہ ٹکڑے ابھی تک نہیں جڑے، اس دن بھی جب ہم
آخری پرچہ دے کر کیفے ٹیریا کی کونے والی میز پر خاموش بیٹھے ایک دوسرے کو دیکھے جا

رہے تھے۔ اس دن بھی میری حالت یہی تھی۔ وہ خاموشی سے اٹھ کر چلی گئی۔ یہ ہماری آخری ملاقات تھی۔ گھر کی طرف آتے ہوئے مجھے محسوس ہوا تھا کہ مَیں زندگی کا راستہ بھول گیا ہوں۔ اب معلوم نہیں۔ اس بھول میں قصور میرا تھا یا وقت نے ماہر لائن مین کی طرح عین وقت پر کانٹا بدل دیا تھا۔‘‘ (۷۶)

افسانہ ’’شوق بندھن کی ناؤ‘‘ میں ایسے ہی نفیس رشتوں کا لین دین ہے۔ اور ان بے نام جذبوں کو فکر کی گہرائی جو ان کی داخلی سطحوں میں ہی بُنی ہوئی ہے۔ پختہ نظری اور وسعت عطا کرتی ہے۔

’’لوٹ کر کب آئیں گے۔۔۔۔ جب تم دکھ میں ہوگی۔ اور مجھے یاد کروگی۔ تو مجھے ور دیجئے کہ مَیں سدا دکھ میں رہوں۔ اور آپ کو یاد کرتی رہوں۔ وہ بھیگے پتے کی طرح تیز ہوا میں کانپ کر رہ گیا۔ اتنی شدید آندھی اور ایسی برسات کی تو اسے توقع نہ تھی۔‘‘ (۷۷)

بقول امجد طفیل:

’’کھوئی ہوئی محبت کو پانے کی لپک آج بھی اس کے اندر موجود ہے۔ لیکن اس درمیان بہت کچھ بدل چکا ہے۔ کہ اپنی محبت کو سامنے پا کر بھی سوائے بے نام خاموشی کے کچھ کہنے سے قاصر رہتا ہے۔ افسانہ نگار نے جس محبوبہ کی تصویر کشی کی ہے۔ وہ بعض جگہ گوشت پوست کی عورت نظر آتی ہے اور بعض جگہ جان پڑتا ہے کہ وہ ازلی حُسن "Eternal She" ہے۔‘‘ (۷۸)

طفیل صاحب کی اس رائے کے تین پہلو ہیں۔ جن کی صحت کا تجزیہ اس طور کیا جاسکتا ہے۔ کہ گوشت پوست کی محبوبہ کا تصور جہاں تک اور جتنا ہے۔ وہ ان کی یادداشتوں کے خانے میں فٹ ہو جاتا ہے۔ اور ’’ازلی حُسن‘‘ کے بارے میں جو رائے ہے وہ زیادہ توانا اور مثبت ہے۔ کیونکہ حسنِ ازل کو پانے کی سمت کا تعین ہی حصولِ منزل میں سرگردانی کا جواز فراہم کر دیتا ہے۔ رشید امجد کے یہاں انسان کی ان بے نام چاہتوں کا بھی اپنا ایک سفر اور ارتقاء ہے۔ یہ چاہتیں اسی طرح جذبوں کی نزاکت اور نفاست سے ہی بندھی رہتی ہیں۔ لیکن ان کا حوالہ آزادی اور مٹی کی محبت سے بھی منسلک ہونے لگتا ہے۔ افسانہ ’’سبز پھول‘‘ اس کا پس منظر آزادئ کشمیر ہے۔ جنگ، شہادت، جذبۂ آزادی اس کی مجموعی فضا میں گھلا ہوا ہے۔ یہ حقائق کی سچی اور ٹھوس شکل ہے۔ نجمہ اور ظفر کے کردار جو عشق و محبت کے جذبوں سے سرشار ہیں۔ ’’سبز پھول‘‘ ایک علامت بن جاتا ہے۔ آزادی اور پاکیزہ جذبوں کی۔

''نجمہ کچھ دیر روتی ہے۔پھراس نے پھول اٹھایا۔۔۔۔تازہ ہوا کا جھونکا آیا۔اور سارا کمرہ معطر ہو گیا۔خوشبو میں رچا ہوا کسی کالمس محسوس ہونے لگا۔۔۔۔۔مجاہد تم نے وطن کے لئے جان دی ہے۔۔۔۔۔مَیں تمھاری محبت کے لئے زندہ رہوں گی۔اور ان دن کا انتظار کروں گی۔جب کشمیر کا چپہ چپہ دشمنوں سے آزاد ہو جائے گا۔اور کمرہ خوشبو سے مہک اٹھا۔''(۷۹)

یہ داخلی کرب، بے چینی، اضطراب درحقیقت ''نامعلوم'' کی طرف بڑھنے اور بڑھتے رہنے کی ایک سعی مسلسل بھی ہے۔ایک ایسی کیفیت، جس کا کوئی نام نہیں، اسی کیفیت سے ہی نامعلوم کو پانے کا تجسس بڑھتا جاتا ہے۔

موت اور قبر بطور موضوع

موت اور قبر کا موضوع رشید امجد کے پسندیدہ موضوعات میں سے ایک ہے۔موت کو اگر ہم رشید امجد کا رومانس کہیں تو بے جانہ ہوگا۔انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا میں لفظ رومانس کی وضاحت اس طور ملتی ہے:

"Romance .... language; i.e., in one of the phases on which the Latin Language Entered after or during the dark ages. For some centruries by far the larger number of these composition were narrative fictions in prose or verse .... For some centuries an abstraction has been formed from the concrete examples, "Romance", Romanticism, the romantic character, the romantic spirit, have been used to express sometimes a quality regarded in itself,but much more frequently a difference from the supposed classical, character and spirit."

(۸۰)

رشید امجد نے موت کو ابتدا ہی سے ایک قابلِ قبول صورتِ حال دی۔ اسے فرد کی زندگی میں بنیادی حیثیت سے پیش کیا۔ یہ فرد بلکہ دوسرے لفظوں میں رشید امجد کے لئے ایک پناہ گاہ ہے۔ خارجی اور داخلی کرب سے فرار کا ایک راستہ ہے۔ فرسٹریٹڈ فرد جب چاہتا ہے اس کے اندر اتر جاتا ہے۔ یہ موضوع ابتداء سے انتہا تک ایک ارتقائی صورت میں اپنے پہلو بدلتا نظر آتا ہے۔ ''بیزار آدم کے بیٹے'' میں موت کا تصور پہلی بار ابھرتا ہے۔ جبکہ فرد کی فرسٹریشن یہاں اپنی انتہا پر ہے۔ رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''بیزار آدم کے بیٹے'' سے جو سفر شروع ہوتا ہے۔ اس میں فرسٹریشن ہے۔ اس فرسٹریشن کی وجہ فیملی پرابلمز، اکنامک پرابلمز اور جنسی ناآسودگی سامنے آتی ہے۔'' (۸۱)

چنانچہ یہی فرسٹریشن موت اور قبر کا حوالہ لے کر ابھرتی ہے۔ فرد کے حوالے سے موت اور قبر کی چند امثال:

''آج مَیں نے اپنی موت کی دستاویز پر دستخط کئے ہیں۔'' (۸۲)

''مَیں تیزی سے زینے پھلانگتا اوپر چڑھتا ہوں۔ اور کمرے میں داخل ہو کر جلدی سے اپنی قبر میں گھس جاتا ہوں۔'' (۸۳)

قبر اور موت کے تصور کے ساتھ ہی خوف، دہشت کا تصور بھی بندھا ہوا ہے۔ یہ خوف قبر اور موت کا نہیں۔ بلکہ خارجی ماحول کی ودیعت ہے۔ جس کے باعث موت بھی خوفزدگی کی صورت دکھائی دے رہی ہے۔

''اب مَیں اپنی قبر کی طرف جاتا ہوں۔ لیکن میری قبر تو میرے سامنے ہے۔۔۔۔۔ چاروں طرف قبریں ہی قبریں ہیں۔۔۔۔ گھر اسے قبر کیوں نظر آتا ہے۔۔۔۔'' (۸۴)

''سنسان راستوں پر موت دبے قدموں ہمارا تعاقب کرتی ہے۔۔۔۔ اس کی لاش زمین پر گر پڑی۔ پھر ہم نے مل کر اسے دفن کیا۔'' (۸۵)

اور ''بے پانی کی بارش'' میں موضوعاتی سطحوں کا یہ تسلسل اسی خوف، خواب اور موت کی سی کیفیت سے گزرتا ہے۔

''اسے کئی دن پہلے اس سیاہ ڈراؤنی رات کے آنے کی بشارت مِل گئی تھی۔ ساتوں خواب ایک ایک کر کے اس کی آنکھوں کے ڈرامہ گھر میں اتر رہے تھے۔'' (۸۶)

''خوف بوند بوند رات کے پیالے میں گھل رہا تھا۔'' (۸۷)

خواب، دہشت، حقیقت، اپنے ہونے نہ ہونے کی بے یقینی ان کے کئی افسانوں مثلاً ''پچھلے پہر کی موت''،

''بےزار آدم کے بیٹے''، ''ل کی موت پر ایک کہانی''، اور ''جلاوطن'' میں کئی صورتوں اور حوالوں سے موجود ہے۔

قبر اور موت کا مفہوم، اس سے متعلق رشید امجد کا تصور و تخیل نئی نئی وضاحتوں کو جنم دیتا ہے۔ فکر کی نئی لہریں ایک طلسم کی مانند اس کے آس پاس اپنا جال بننے لگتی ہیں۔ افسانہ ''گمشدہ آواز کی دستک''، شناسائی، دیوار اور تابوت اور ''ڈوبتی پہچان'' میں یہ موضوع مختلف صورتوں کا احاطہ کرتا ہے۔

''لوگ مکان کا ڈیزائن بڑی محبت اور پیسے خرچ کر کے بنواتے ہیں۔ لیکن قبر کی طرف کوئی توجہ نہیں دیتا۔ یہ معاملہ ہر شخص دوسروں پر چھوڑ دیتا ہے۔'' (۸۸)

''وہ بے دم ہو کر کرسی کی قبر میں جا گرا۔'' (۸۹)

''کئی بار اس نے سوچا۔ ساری خرابی اس بستر کی ہے۔ جس میں داخل ہوتے ہی اسے قبر یاد آ جاتی ہے۔'' (۹۰)

یہ فرد جس کے اندر ماحول سے بےزاری اور ناراضگی کا احتجاج بھر گیا ہے۔ قبر اور گھر میں کوئی فرق روا نہیں رکھتا۔ یہ دونوں ایک ہی سطح پر اب اس کی زندگی کا لازمی حصہ ہیں۔ اور وہ اسی حصے کو ضروری جان کر قبول بھی کر رہا ہے۔ کیونکہ سوچ کے دیگر راستے اس کے سامنے بند ہوتے جاتے ہیں۔

''وہ کچھ دیر چپ رہا۔ پھر آہستگی سے کہنے لگا۔ دراصل میں نے اسی مکان کے نیچے قبر بنا لی ہے۔ خوب لمبی چوڑی ہے۔ اتنی کہ اس میں آسانی سے اٹھا بیٹھا اور چلا پھرا جا سکتا ہے۔'' (۹۱)

موت اور قبر کا موضوع، یہ اس سے متعلقہ تمام تر حوالے ظاہر کرتے ہیں کہ موت اور قبر کا وجود، ان کا تصور اگر ایک طرف خوف اور دہشت کا پہلو سامنے لاتا ہے۔ اور اس کے ساتھ سماجی زندگی کی ناہمواریوں سے منسلک ہو کر جبر کی علامت بھی بنتا ہے۔ تو ساتھ ہی ساتھ رشید امجد موت اور قبر کو ایک حقیقی سچائی اور زندگی کا لازم و ملزوم حصہ بنا کر اس طور پیش کرتے ہیں کہ اس بھاگتی دوڑتی زندگی میں انسان اس کی طرف بھی متوجہ ہو۔ اس کے بارے میں سوچے، اسے اہمیت دے۔ کہ یہ وہ گزرگاہ ہے جس سے کسی کو فرار نہیں۔ اس حوالے سے یہ موضوع رشید امجد کے یہاں اچھوتا اور منفرد نظر آتا ہے۔

اجتماعی موضوعات

۱۔ سیاسی وعصری انتشار (جبر کی کیفیت)
۲۔ قبر اور موت (بطور سیاسی حوالہ)
۳۔ شناخت کا اجتماعی مسئلہ
۴۔ اخلاقی اور تہذیبی اقدار کا زوال

سیاسی وعصری انتشار (جبر کی کیفیت)

یہ موضوع رشید امجد کے موضوعات کا اہم ترین اور مرکزی نکتہ ہے۔ اگر دیکھا جائے تو معاشرتی زندگی کا ڈھانچہ سیاست، معاشرت ومعیشت، ادب اور مذہب کے ستونوں پر کھڑا ہوتا ہے۔ ان میں سیاسی حوالہ اس لئے زیادہ مؤثر اور توانا ہوتا ہے۔ کہ سیاسی راستے سے آنے والی تبدیلیاں ساری سماجی زندگی میں انقلاب بپا کر دیتی ہیں۔ مثبت یا منفی؟ —— یہ بحث الگ ہے۔ لیکن سیاست کے ردوبدل انسانی ذہنوں میں بھی تبدیلیاں لاتے ہیں۔ ذہنوں کی تبدیلی ادب پر اپنے اثرات مرتب کرتی ہے۔ اس حوالے سے رشید امجد کے ہاں ہم سیاست، اس کے بدلتے کھیل اور نتائج کو ایک مربوط سلسلے سے بندھا ہوا پاتے ہیں۔ اور بعض اوقات شدّت احساس سے سیاست کا کھیل ایک بھیانک چہرے کی صورت ابھرنے لگتا ہے۔ ایک ایسا چہرہ جس کے سارے رنگ کالے ہیں۔ روشنی کہیں نہیں۔ اس حوالے سے یہ ان کی فکر کا یک رخی پہلو بھی بن جاتا ہے۔ جس میں جذبات کی شدّت اور تندی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ ان کی ابتدائی کہانیوں میں اس رنگ اور پہلو کو نمایاں اور منفرد حیثیت ملی ہے۔ عصری انتشار سے ہی سیاسی انتشار کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ اور عصری انتشار کو رشید امجد نے کمالِ مہارت سے فوکس کیا ہے۔ وہ حقائق کے اندر اور باہر ہر تحریر اور نقش کی زبان پڑھتے ہیں۔

> ''رنگ بڑے شوخ ہیں۔ لیکن ان کے پیچھے کتنی خراشیں ہیں۔ یہ کوئی نہیں جانتا۔'' (۹۲)

''بیزار آدم کے بیٹے'' میں خارجی زندگی کا یہ خوف انتشار پوری سنگینی کے ساتھ ابھرتا ہے۔

> ''چھرا، خوف اس کے چہرے پر بہنے لگا۔ ہاں چھرا۔۔۔ مَیں تمھیں دکھاتا ہوں۔۔۔۔۔
> مَیں گھبرا کر چاروں طرف دیکھتا ہوں کہ کسی نے مجھے دیکھا تو نہیں۔ لیکن میرے چاروں طرف ہر شخص اپنے ڈریکولا کو چھپانے کی فکر میں ہے۔'' (۹۳)

یہ اس معاشرے کی تصویر ہے۔ جو بے شناخت ہے۔ زوال پذیر ہے۔ جس کا فرد ماحول کی اس ناہمواری سے لڑتے لڑتے آنکھوں کے سامنے خوفناک منظر بنتے اور بگڑتے دیکھتا ہے۔ یہ معاشرہ اس کے سامنے دراصل

> ''ایک شخص کی تصویر ہے۔ جس کے جسم پر کئی نلکے لگے ہوئے ہیں۔ جن میں سے تازہ گرم خون بہہ رہا ہے۔ ہر شخص کا سر درمیان میں سے پھٹا ہوا ہے۔'' (۹۴)

اسی بربادی سے مزید تباہی کے نقشے برآمد ہوتے ہیں۔ سیاسی نشیب وفراز کی داستانیں رقم ہوتی ہیں۔ افسانہ ''کہانی ایک زوال کی'' ۱۹۷۱ء میں لکھا گیا۔ یہ کہانی اپنے عہد کے سیاسی زوال، سماجی بدامنی، بے چینی کی منہ بولتی تصویر ہے۔ ایک نوحہ ہے اپنے مٹنے کا، اپنے کلچر اور تہذیب کی تباہی کا۔ اپنی تاریخ کی بربادی کا۔

"مَیں گلی کی نکڑ پر کھڑے تاریکی میں ڈوبے ہوئے شہر کو تلاش کرتا ہوں ۔۔۔۔ دھیرے دھیرے شہر کالی جھیل میں ڈوب جاتا ہے ۔۔۔۔۔ مَیں اندھیرے میں چھپے ہوئے ان سانپوں کو تلاش کرتا ہوں۔ وہ میرے آس پاس موجود ہیں۔ میری تاریخ کے صفحوں کے گھونسلوں میں سے باہر نکلتے ہیں ۔۔۔۔ اے سانپو ۔۔۔ اے سانپو ۔۔۔ میری تاریخ ۔۔۔ اے مسجدوں کے شہر زندہ باد ۔۔۔۔ تو دلدل میں ڈوب رہا ہے۔ لیکن مَیں نے اپنی بندوق دانستہ طور پر نہیں پھینکی ۔۔۔۔ مجھ سے دھوکہ کیا گیا ہے۔" (۹۵)

یہاں مٹی کی محبت، تہذیبی اقدار سے جذباتی وابستگی انتہاؤں پر نظر آتی ہے۔ یہ وہ حقیقت ہے جس کا بیج مٹی کی شناخت انسان کے اندر پیدا کرتی ہے۔ یہ کہانی اپنے پسِ پردہ اپنے عہد کا وسیع تناظر اور تلخ حقائق لئے ہوئے ہے۔ سقوطِ ڈھاکہ ایک المیہ، تاریخ کا دولخت ہونا۔ سیاسی زوال کے دھارے، جنھوں نے اپنے عہد کے انسان، ان کا داخل سب کچھ روند ڈالا۔ اسی تباہی کے پس منظر سے نئی نسل ابھرتی ہے۔ جو "جلے ہوئے بانسوں" سے تعمیر نہیں کرنا چاہتی۔ کہ چھت کمزور ہو جائے گی۔ یہاں رشید امجد فرد کی انفرادی توانائیوں کو خارج کی چیرہ دستیوں کے سامنے Resistance دیتے ہیں۔ "جلے بانس" اس کلچر کا مخصوص حصہ ہیں۔ جسے پرانی نسل چھوڑنے پر آمادہ نہیں۔

"وہ اور اس کے بچے گھر بنانے میں مصروف ہیں۔ وہ کہتی ہے کہ نئے گھر کی چھت ان ہی ادھ جلے بانسوں پر ڈالی جائے۔ اس کے بیٹے کا کہنا ہے کہ یہ ادھ جلے بانس اب نئی چھت کا بوجھ نہیں سہار سکتے۔ لیکن وہ کہتی ہے کہ یہ ادھ جلے بانس اس کے وجود کا ایک حصہ ہیں۔ وہ انھیں کیسے چھوڑ دے۔" (۹۶)

اپنی زمین کی محبت کا یہ اندھاپن، یہ دعویٰ، یہ ورثہ اور اس کی محبت ہی ہے کہ زمین پر رہنے والے اسے چھوڑنے کو آمادہ نہیں۔ جینا مرنا اسی کے ساتھ ہے۔

"جب یہ بستی ہماری ہے۔ خون ہمارا ہے۔ تو یہ خون نچوڑنے والے اجنبی کون ہیں۔" (۹۷)

رشید امجد کے ہاں خارجی حوالے پوری شدت کے ساتھ فرد کی ذات سے متصادم ہیں۔ یہ تصادم فرد کی سوچوں اور داخلی توانائیوں کو مسلسل تحریک دیتا اور فعال بھی رکھتا ہے۔ فرد اسی حوالے سے اپنے آپ سے الجھتا ہے۔ حکم زبان بندی ہے۔ اظہار کا راستہ نہیں۔ ملکی، سیاسی، سماجی حالات سخت گیری کی زد میں ہیں۔ خوف، دہشت اور عدم تحفظ کا احساس فرد کا

صرف ذاتی اور انفرادی حوالے سے ہی مسئلہ نہیں رہا۔ بلکہ اجتماعی سطح پر یہ اپنا حوالہ بن رہا ہے۔

"آج مَیں نے ایک اور قتل کیا ہے۔۔۔۔ مَیں نے ان سب کو ایک ایک کر کے قتل کیا ہے ۔۔۔۔ مَیں ان کا نوحہ خواں ہوں ۔۔۔ یہ عجائب خانہ میرا ہے۔ صرف میرا، اس کے ہر طاق پر ایک چہرہ رکھا ہوا ہے۔ مَیں ہر چہرے کو وہاں لے جا کر سجا دیتا ہوں۔ اور پھر خون میں لتھڑے ہوئے ہاتھ دھونے کے لئے سمندر کی طرف چل پڑتا ہوں۔"(۹۸)

سیاسی زوال پذیری اور اس کے اثرات کے ساتھ ساتھ سیاسی جبر کا رنگ بھی رفتہ رفتہ ارتقاء پذیر ہے۔ فرد اور معاشرے پر اس کے اثرات بڑے منفی اور شدید ردِعمل کے حامل ہو جاتے ہیں۔ موضوعاتی اعتبار سے مجموعہ "سہ پہر کی خزاں" اس کی سب سے بڑی اور نمایاں ترین مثال ہے۔ اس مجموعے کا پہلا افسانہ "گملے میں اگا ہوا شہر" ہے۔ اس کی پوری فضا میں سیاسی ابتری، اجتماعی بے چینی کے گھپ اندھیرے ہیں۔ راستے کا تعین نہیں ہو پاتا۔ کہانی کا اجتماعی خیال ایسا ہے۔ جیسے جنازہ اپنی منزلِ آخرت کی طرف رواں دواں ہے۔ یہ جنازہ گویا سماجی زوال کی بدترین شکل ہے۔ بے حسی کا کارواں چل رہا ہے۔ یہ زوال رفتہ رفتہ معاشرتی، معاشی، اخلاقی ہر سطح پر نمودار ہے۔ ایسے میں اچانک جنازہ گم ہو جاتا ہے۔

"لوگوں کی ٹولیاں اور گروہ شہر کی گلیوں میں اور سڑکوں پر جنازہ تلاش کر رہے تھے۔"(۹۹)

تلاشِ بسیار کے باوجود ناکامی کی صورت یہ ہے کہ

"لمحوں کے سلسلے سرکتے رہے۔ کھسکتے رہے۔ اور آخر قبر کھودنے والوں کی آنکھیں قبرستان کی طرف بڑھتا ہوا راستہ دیکھ دیکھ کر پتھرا گئیں۔ ڈوبتا سورج اور خالی قبر۔"(۱۰۰)

یہاں قبر، موت، خوف، بے یقینی کے سارے واسطے، حوالے، عنوانات اپنے عہد کے مارشل لاء دور کی جبریت اور اجتماعی ردِعمل کے عکاس ہیں۔ جمہوریت کی پائمالی، انسانی سوچ پر پہرہ، زنداں کے کھلے در انھی حوالوں سے وابستہ ہیں۔ قول و فعل اور ظاہر و باطن کا تضاد بڑھتا جاتا ہے۔ یہاں خوف اور دہشت اجتماعی حوالوں سے ابھر رہی ہے۔

"۔۔۔۔ شاید اندھیرے میں اور شاید روشنی میں ۔۔۔۔ کھدی ہوئی قبر تو بس لاش مانگتی ہے۔"(۱۰۱)

یہی بے یقینی اور خوفزدگی کے عناصر افسانہ "سناٹا بولتا ہے" میں مزید شدت اختیار کر جاتے ہیں۔ طنز، نفرت اور حقارت کا انداز شدید تر ہوتا جاتا ہے۔

''کوئی بات یقین سے نہیں کہی جا سکتی۔خوفناک جبڑوں والا اندھیرا تھوتھنی اٹھا اٹھا کر بھونک رہا ہے۔''(۱۰۲)

بے سمت راستے مزید تاریکیوں میں ڈوب جاتے ہیں۔زمین ایک جائے اذیت کا نقشہ پیش کر رہی ہے۔انسان کی محسوساتی سطحیں چیخ رہی ہیں۔

''شاید ایک دو یا اس سے بھی زیادہ دن، مہینے یا سال، یقین سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔کہ ہم کب سے گٹر کی دیواروں کو ٹٹول ٹٹول کر باہر جانے کا راستہ تلاش کر رہے ہیں۔''(۱۰۳)

یہاں عصری تلخیوں کے ساتھ ساتھ ماضی کی بدامنی کی ایک سلسلے وار تاریخ کے اوراق بھی پلٹنے لگتے ہیں۔اور رشید امجد کی تخلیقی اور محسوساتی نگاہ اس صورت حال کا ایک تسلسل مستقبل سے بھی وابستہ کر دیتی ہے۔

''میری عمر اب چالیس سال ہونے والی ہے۔اس سیلن زدگی، رینگتے پانی کی سرسراہٹ اور اس لیس دار اندھیرے کے جبڑوں میں بستے بستے چالیس سال ہو چکے ہیں۔۔۔۔ان باقی سالوں میں کھلا مین ہول ملے گا بھی کہ نہیں۔۔۔۔شاید ہمارے بچوں کو مل جائے۔۔۔۔ بادشاہوں کے کھیل میں ہم کوئی چیز نہیں ہوتے۔ہم تو بس کھلے مین ہول کے خواب ہی دیکھتے ہیں۔''(۱۰۴)

رشید امجد نے سیاسی جبر کے موضوعات کو علامتی پیرائے کی بجائے زیادہ تر بیانیہ انداز میں واضح کیا ہے۔یہ جذبے کی شدت، نیت کا خلوص، اور اس حوالے سے معاشرتی زندگی کے مسخ ہوتے ہوئے چہرے پر دلی کرب کی کیفیت ہے۔

''بڑے چوک کی طرف چل پڑتا ہوں۔لیکن میں بڑے چوک سے آگے نہیں جا سکتا۔کہ میرے پاس جو اجازت نامہ ہے۔اس کی حد یہیں پر ختم ہو جاتی ہے۔اس شہر میں پھول اگانے کی بھی اجازت نہیں۔کہ کلی کا کھلنا بھی فحاشی کے زمرے میں آتا ہے۔''(۱۰۵)

اور اکثر اسی حوالے سے وہ آنے والے وقت کے خدشوں کو بھی محسوس کرتے ہیں۔اور اپنے عصر، تہذیبی قدروں اور تمدنی نقوش کے بیان کے لئے شہر کا لفظ علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔یہ علامت، یہ شہر ان کی مٹی بھی ہے۔ پہچان بھی ہے۔جو حالات کی ناہمواریوں سے ہچکولے کھا رہی ہے۔یہ میلہ ''قومیت'' کا احساس لئے ہوئے ہے۔

''مگر تالاب کے پرانے اور بھر بھرے کنارے اسے سنبھلنے نہیں دیتے۔اور میلہ اپنی رنگ

برنگی روشنیوں، بھری دکانوں، سجے پنڈالوں اور قہقہے لگاتے لوگوں سمیت پلک جھپکتے میں تالاب میں گر جاتا ہے۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے ڈوب جاتا ہے۔ پھر کچھ عرصہ بعد تالاب سے یہ شہر اُگتا ہے۔ اور میں نہیں جانتا۔ کہ کب یہ شہر بھی پھسل کر کسی تالاب میں جا گرے گا۔''(۱۰۶)

رشید سیاسی جبر اور قدغن کے ایک ایک لمحے کو عنوان دیتے ہیں۔ اسے محسوس کرتے ہیں۔ اسے تاثرات کی شدت عطا کرتے ہیں۔ یہ وہ عہد ہے۔ جو اس پر بیتا۔

''یہ خوف کی رات ہے۔ مجسم رات، صبح سے شام اور شام سے صبح تک رات ہی رات۔''(۱۰۷)

ان کے افسانے ''بانجھ ریت اور شام''، ''طناب ٹوٹا خیمہ'' اور ''پیلا شہر سراب'' میں بھی فرد اسی خارجی جبر کے خوف، دہشت اور اس کی بھیانک تصویروں کے کرب میں مبتلا ہے۔ یہ کرب اور خوفزدگی کی مسلسل کیفیت اس کے ذہن میں حالات سے مایوسی اور نا امیدی کی کیفیت بھی پیدا کرتی ہے۔

''نہ ختم ہونے والی ہیبت ناک رات اس کے چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے۔ چیزیں اندھیرا، آواز اندھیرا، پہچان اندھیرا، رنگ اندھیرا۔۔۔ اندھیرا ہی اندھیرا۔''(۱۰۸)

افسانہ ''تماشا عکس تماشا'' میں اس سیاسی جبر کا ذکر یوں کیا گیا ہے:

''زندگی کے رنگوں کو اپنی آنکھ سے دیکھنا، اپنے کانوں سے سننا، سوال کرنا، لیکن سوال کرنے کی اجازت ہی نہیں۔''(۱۰۹)

رشید امجد نے عصری انتشار میں سیاسی بدامنی کو سب سے بڑا محرک ثابت کیا ہے۔ یہ ایک براہِ راست راستہ اور واسطہ ہے۔ جس نے معاشرتی زندگی اور انسانی رویوں کا چہرہ مسخ کر دیا ہے۔ اس دور کا انسان ذہنی سوچ کی آزادی سے محروم ہے۔

''وہ شہر جو کبھی تھا (اب خیال آتا ہے، کہ شاید کبھی بھی نہیں تھا) اندھیرے میں بتاشے کی طرح گھل رہا ہے۔۔۔۔ اس شہر میں اب انسانوں پر دوسرے حکومت کرتے ہیں۔۔۔۔ تمھیں معلوم نہیں۔ کہ چادر کے نیچے بھی سوچنا منع ہے۔''(۱۱۰)

رشید امجد نے افسانہ ''تسلسل'' میں بھی سیاسی اور سماجی جبر و انتشار کو تماشا، تماشائی، چوک، ٹکٹکی، لاش اور

سوگواروں کا ہجوم ایک تصویر کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ یہ وہ تصویر ہے۔ جو خوفزدگی اور دہشت کی علامت بن کر پورے عہد کی نمائندگی کرتی ہے۔

افسانہ ''بے خوشبو عکس'' میں بھی عصری انتشار اپنے عروج پر ہے۔ زوال اپنی انتہاؤں کو چھو رہا ہے۔ معاشرتی بے حسی، مُردہ ضمیری کا نقشہ پیش کر رہی ہے۔ جرأت مند معاشرے کا فرد شیر کی بہادری کی جنگ ہار چکا ہے۔ اور اب وہ مرحلہ ہے کہ وہ خود اس زوال کی تاریکی کا لقمہ اور اس کا نشانہ بن رہا ہے۔ فرد کی اجتماعی بے حسی بگڑتے معاشرے میں جو مزید اور دائمی بگاڑ پیدا کرتی ہے۔ رشید امجد نے یہاں اس کا نقشہ کھینچا ہے۔

> ''شہر کی سڑکوں اور گلیوں میں شیر بدحواسی کے عالم میں کبھی ایک طرف اور کبھی دوسری طرف بھاگ رہا تھا۔ جدھر جاتا، ادھر سے ڈھول بجاتے۔ ہجوم میں گھر جاتا۔ کبھی بے بسی کے عالم میں سر اٹھاتا۔ اور آوازوں کے تھپیڑوں سے گھبرا کر دوبارہ گھٹنوں میں دبا لیتا۔ آہستہ آہستہ اس کی عادت بدلنے لگی۔ اور کچھ دیر بعد یوں ہوا جیسے اس کے وجود میں گیدڑ جنم لے رہا ہے۔ پھر رفتہ رفتہ اس کے وجود میں بھی ایک مکمل گیدڑ نکل آیا۔ اس نے منہ اٹھا کر گیدڑ کی آواز نکالی۔ اور دم دبا کر ایک گلی میں بھاگ گیا۔'' (۱۱۱)

معاشرتی زوال کا یہ وہ نقطۂ عروج ہے۔ جہاں ہر شے کا وجود مسخ ہو کر بدہیئت ہو جاتا ہے۔ ان کی پہچان کے تمام حوالے معدوم ہو جاتے ہیں۔ ''زوال'' کے موضوع کی یہ ایک مسلسل تصویر بھی ہے۔ یہ تسلسل بے حس قوم کو آخر کار اس نقطۂ انتہا پر پہنچا دیتا ہے۔

> ''شہر والوں کے مسلسل شور اور ڈھول پیٹنے سے آس پاس کے گیدڑ شیر بن گئے۔ ایک دن وہ شہر پر ٹوٹ پڑے۔۔۔۔ جوں جوں شور بڑھتا گیا۔ گیدڑوں کی آنکھیں سرخ ہونے لگیں۔ ۔۔۔ان کا جوش بڑھ گیا۔ ایک لمحہ وہ آیا کہ وہ شیروں کی طرح دھاڑیں مارتے ہوئے لوگوں پر ٹوٹ پڑے۔'' (۱۱۲)

یہاں رشید امجد کا قلم ایک تاریخ دان کی حیثیت سے قوم کے عروج و زوال کی تاریخ رقم کر رہا ہے۔ زوال کے محرکات، پھر اس کی عملی صورتحال، اور آخر میں نتائج پر روشنی ڈال کر شعور دینا۔ کہ یہ عہد کیسی حالت سے گزر کر کہاں پہنچ رہا ہے۔ اور جب مرکزیت کمزور ہو جائے۔ تو بیرونی کمزور طاقتیں بھی غلبہ پانے میں دیر نہیں کرتیں۔ بعض جگہوں پر یہ سیاسی بدامنی کے حوالے بہت واضح ہو جاتے ہیں۔

''ہر قدم پر جھاڑیوں کے پیچھے موت تھی۔ جگہ جگہ بارود کی بو اور گولیوں کا شور تھا۔ اس لمحہ کسی کو نام ونشان پوچھنے کی ضرورت نہ تھی۔۔۔۔ مکانوں کی روشنیاں گُل ہو رہی تھیں۔ اور زمین سورج کا گھر بنی ہوئی تھی۔ مَیں راستہ بھول گیا۔'' (۱۱۳)

سیاسی بدامنی کا موضوع رشید امجد کے تمام فنی سفر میں آغاز سے اب تک جاری وساری ہے۔ یہ وہ آہٹ ہے جو ہر قدم پر انھیں سنائی دیتی ہے۔ یہ وہ بھیانک خواب ہے۔ جو ہر لمحہ انھیں نیند سے چونکا دیتا ہے۔ یہ وہ ناقابلِ معافی جرم ہے۔ جس کی سزا ان کے یہاں مسلسل بولی جا رہی ہے۔ بلکہ اس کی شدت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ نئی وضاحتوں کے ساتھ یہ موضوع ان کے فکر کی بنیادوں میں سرایت کرتا جاتا ہے۔ نوّے کی دہائی میں ان کے بہت سے افسانے اسی عنوان سے لکھے گئے۔ کچھ کرب کی شدت میں بُنے تھے۔ اور کوئی نوحہ بن کر اس سیاسی انتشار کو''نوحہ'' کا نام وعنوان عطا کر گئے۔

افسانہ''شہر بدری''، ''سراب''، ''دھندلکا'' اور ''متلاہٹ'' کو ہم سیاست اور سماج کی تلخ تصویروں کا البم کہہ سکتے ہیں۔ سیاسی انتشار تیزی کے ساتھ معاشرتی زندگی کے امن وسکون کو نگل رہا ہے۔ معاشرتی زندگی دہشت گردی کی بھینٹ چڑھ رہی ہے۔ ہم ان موضوعات کو ہنگامی موضوعات کا نام بھی دے سکتے ہیں:

''اب تو یہ روز کا ہی معمول تھا۔ کسی شاپنگ سنٹر میں، کسی مجمع میں، کسی بھی رش والی جگہ، اچانک کسی طرف سے وہ نمودار ہوتے۔ اور تڑ تڑ کی آوازوں کے ساتھ دو چار زمین بوس ہو جاتے۔ لوگ افراتفری میں ادھر ادھر بھاگتے۔'' (۱۱۴)

افسانہ''سراب'' میں پس منظر کے اندر گولیوں کی آوازیں، دہشت گردی، عدم تحفظ کا احساس دن کی روشنی کی طرح نمایاں ہے۔ ایک افراتفری کی فضا ہے۔ اس ماحول میں گھبرائی ہوئی ایک عورت، جو کہانی کا بنیادی کردار بھی ہے۔ گود میں بچہ، جو نئی نسل کی علامت کے طور پر کہانی میں ابھرتا ہے۔ ماں اسے گود میں لے کر محفوظ جگہ کی تلاش میں بھاگتی پھرتی ہے۔ محفوظ جگہ کہاں سے آئے — یہ معاشرہ، یہ ماحول، فضا گولیوں اور دھماکوں سے گرد آلود۔

''وہ سمٹ کر بس سٹاپ کی دیوار سے لگ گئی۔ یوں لگا، جیسے اس نے چادر میں لپٹی ہوئی شے کو زیادہ مضبوطی سے چمٹا لیا ہو۔۔۔۔ اس لمحے کہیں قریب ہی گولیوں کے چلنے اور کسی کے چیخنے کی آواز، سنسان گلی میں۔۔۔ دور تک کوئی نہ تھا۔ گلی سنسان اور دروازہ بند۔۔۔۔ یہاں تو پناہ کے لئے بھی کوئی دروازہ نہیں کھولتا۔۔۔۔ کون جانے پناہ مانگنے والے کون ہیں۔'' (۱۱۵)

دہشت اور خوف کا یہ سفر جاری ہے۔ لیکن بچہ، جو نئی نسل کی علامت ہے۔ یہ نسل اس نئی نسل کے تحفظ کی خاطر بھاگ رہی ہے۔ جو ہمیں نہ مل سکا۔ شاید وہ نسل حاصل کر لے۔ لیکن کیسے؟۔ سوال، سوال ہی رہتا ہے۔ کیونکہ معاشرتی تباہی کے آثار دنوں اور مہینوں میں ختم نہیں ہوتے۔ زوال کا بھی ایک سفر ہے۔ بد سے بدترین صورت — جو معاشرے کے اندر اور اس کی وسعتوں میں اپنے پنجے گاڑتی چلی جاتی ہے۔ لیکن پھر بھی آج کا فرد اپنی اس نسل کو اس تباہی سے بچانے کی فکر میں ہے۔ ماں کہتی ہے:

''یہ بچہ، یہ بچہ ہی تو ہمیں بچائے گا۔۔۔۔ یہ کوئی عام بچہ نہیں۔ ہاں مجھے بشارت ہوئی تھی۔ ۔۔۔۔ بشارت۔۔۔۔ ہاں بشارت، وہ رک رک کر بولی۔ جیسے فضا میں مکمل کوئی تحریر پڑھ رہی ہو۔۔۔۔ ہمارا شہر جل رہا ہے۔ مَیں بھی جل گئی۔۔۔۔ میرا بھائی؟۔۔۔۔'' (۱۱۶)

کہانی کے اندر، ایک اضافی کرب اور سنگین صورت حال کا احساس اس وقت مزید بڑھ جاتا ہے۔ بلکہ اس سماج کا مستقبل تاریک کر دیتا ہے۔ جب یہ امید، یہ بچہ، نئی نسل کی علامت، امید کی روشنی دم توڑ دیتی ہے۔

''ابھی وہ گلی کے اندر ہی تھے۔ کہ گلی کے دہانے سے کلاشنکوف کی نالی اندر آئی۔۔۔۔ لیکن انھیں معلوم نہ تھا۔ کہ چادر میں لپٹے لپٹے، دم گھٹنے سے بچہ کبھی کا مر چکا ہے۔'' (۱۱۷)

کلاشنکوف کلچر کی علامت یہاں بڑی واضح ہے۔ سیاست کی بدامنی، اس کے انتشار اور اس کے غلط مہروں نے جو بے ڈھنگی چال چلی۔ کلاشنکوف کلچر اسی راستے سے معاشرتی زندگی میں دخیل ہوا۔ اور پھر اپنے مستقل نقوش مرتب کرتا چلا گیا۔ یہاں ایک حوالہ جو اسی حوالے کی ہی ایک بالواسطہ کڑی ہے۔ کہ بچہ کلاشنکوف کی گولیوں سے نہیں مرتا۔ وہ تو کپڑے کے اندر لپٹے ہوئے دم گھٹنے ہی سے مر جاتا ہے۔ یہ عکاسی ہے۔ کہ خارجی ماحول کی سنگینی، اس کا جبر ہی ہماری آئندہ نسلوں کو ذہنی گھٹن کا شکار بنا کر ختم کرتا رہے گا۔ خوف ان کے اندر پلتے رہیں گے۔ کیونکہ خوف اور دہشت کا بھی اپنا ایک سفر ہے۔ ایک نسل سے دوسری نسل تک۔ دوسری سے تیسری — پھر آگے ہی آگے۔ انھی حوالوں سے ہمارا اجتماعی طرزِ احساس ہمارا ''سوشل سیٹ اپ'' بھی بری طرح مسخ ہو رہا ہے۔ یہاں جبر کی ایک اور کیفیت ہے۔ اس محاذ پر بھی فرد اپنی عزتِ نفس کی جنگ لڑ رہا ہے۔ نوے کی دہائی میں لکھے جانے والے افسانوں میں یہ صورتِ حال بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ یہ فرد کی داخلی موت ہے۔

''وہ ساری رات اس سے یہی پوچھتے رہے۔ کہ یہ پمفلٹ کس پریس میں چھپے ہیں۔ اور اس کے باقی ساتھی کون ہیں۔ اس کا وجود اب صرف گالی تھا۔ جس سے اسے پکارا جاتا

۔۔۔۔بہت دنوں بعد یا صدیوں بعد اس گھور اندھیرے میں ایک نحیف کرن چمکی۔ کسی نے اس کا نام لے کر پکارا۔ اسے حیرت ہوئی۔ تو کیا یہ مَیں ہوں؟" (۱۱۸)

یہ فرد جو نام پہچان اور حوالہ کھو چکا تھا۔ جب واپسی کا سفر یہاں سے ہوتا ہے۔ تو ایک نئی صورتِ حال اور مسائل کے نئے زاویوں سے ہمکنار ہو کر۔ پہلے خارجی حوالہ ان مسائل کی بھینٹ چڑھ گیا تھا۔ اب مسئلہ عزتِ نفس کا درپیش ہے۔ کیونکہ زندگی اور معاشرے کا جوڑھانچہ تشکیل پا گیا ہے۔ وہ فرد کے خارجی وجود کے ساتھ ساتھ اس کی عزتِ نفس کو بھی روند کر گزر رہا ہے۔ ایسی ہی صورت حال فرد کو افسانہ "متلاہٹ" میں بھی درپیش ہے۔ یہاں کوئی فردِ واحد یا کوئی ایک خارجی صورت حال فرد سے مزاحم نہیں۔ بلکہ ایک سسٹم ہے۔ جو فرد کے مدِ مقابل ہے۔ یہاں تصادم اور داخلی ٹوٹ پھوٹ کی ایک بالکل منفرد صورت سامنے آتی ہے۔

> "روڈ بلاک تھی ۔۔۔۔ مجھے بچوں کو لینے کی جلدی تھی۔ مَیں آگے کھڑی جیپ سے کترا کر آگے آ گیا۔۔۔۔ جیپ والا نیچے اترا اور کہنے لگا۔ تمھیں معلوم نہیں۔ مَیں یہاں کا اے سی ہوں۔ تمھیں جرأت کیسے ہوئی۔ مجھ سے آگے نکلنے کی۔۔۔۔ تھانے میں انھوں نے مجھے بنچ پر بٹھا دیا۔۔۔۔ شام ہوگئی۔ ہر آنے والی کی گالیاں سن سن کر میرا دماغ سن ہو گیا۔۔۔۔ دروازے پر کھڑا سپاہی ۔۔۔۔ جس کی نظریں بھوکے گدھ کی طرح مجھ پر جمی ہوئی تھیں۔ ۔۔۔۔مَیں تو اسی رات مر گیا تھا۔ تھانے ہی میں اسی بنچ پر بیٹھے بیٹھے، حرکتِ قلب بند ہو جانے سے۔۔۔" (۱۱۹)

اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں:

> "اپنے متعدد افسانوں میں فرد کی سائیکی میں جھانکتے ہوئے انھوں نے اجتماعی سائیکی کو بھی چھوا ہے۔" (۱۲۰)

رشید امجد نے اب تک کے آخری مجموعے میں جہاں جہاں ان سیاسی اور عصری عوامل کے انتشار کو موضوع بنایا ہے۔ ہر مقام پر موضوع کے بیان میں ان کے فکر کی نئی لہریں ابھرتی ہیں۔ کہیں کرب گہرا، کہیں شدید تر، کہیں ناقابلِ برداشت اور کہیں مضحکہ خیزی کا حامل بن جاتا ہے۔ افسانہ "نوحہ" میں یہ موضوع اور اس کا بیان شدید اور جدت سے بھرپور ہے۔ اس میں کہانی در کہانی اور پلاٹ در پلاٹ کی کیفیت ہے۔ سیاسی اور سماجی ماحول کی تباہی، متصادم کیفیات، مادے اور روح کی کش مکش مل کر چھوٹی چھوٹی کہانیاں بن رہی ہیں۔ افسانہ نگار چند اوراق، چند سطور اور چند

ساعتوں میں ہر شے کے خارج اور باطن کے تمام پرت کھولنا چاہتا ہے۔ یہاں جس میلے کا ذکر ہے۔ وہ میلہ زندگی کا وسیع کینوس ہے۔ جس کے کونے کونے میں نئے حالات وحادثات کروٹیں لے رہے ہیں۔ یہی مختصر کہانیاں رنگا رنگ تماشوں کا نام پاتی ہیں۔ رشید امجد کا اصل سروکار کرداروں سے نہیں۔ بلکہ ان کے حوالے سے ان کے اندر کی دنیا اور رجحانِ طبع کو سامنے لانا ہے۔ خارجی پیکر اور اس کا مشاہدہ وذکر بالکل معدوم ہے۔ خارجی پیکر کا ذکر سرسری طور پر اس وقت، جب داخلی کیفیت کی وضاحت مقصود ہو۔

> ''میلے میں کئی چھوٹے چھوٹے پنڈال ہیں۔ جس پر رنگا رنگ تماشے دکھائے جا رہے ہیں۔ دیکھنے والے خود ہی تماشائی ہیں اور خود ہی تماشا دکھانے والے ۔۔۔۔۔۔ یہ ایک ایسا طلسم ہے جسے کسی سامری نے نہیں بنایا۔ بلکہ خود اس کے اسیروں نے بنایا ہے۔ بنایا اور پھر خود اس کے طلسم میں جکڑے گئے۔ صرف آنکھیں جاگتی ہیں۔ دیکھتی ہیں۔ مگر بولتی نہیں۔'' (۱۲۱)

یہاں رشید امجد کی نگاہ ایک دانشور کی طرح قوموں کے عروج وزوال کے محرکات، اور ان کے دوررس نتائج کو منطقی سطحوں پر دیکھ رہی ہے۔ جب معاشرہ، اس کی پہچان، اس کا تمام سیاسی، تمدنی، اخلاقی ڈھانچہ صاحبِ اقتدار کے غلط طرزِ عمل کی بھینٹ چڑھ جائے تو زوال کے تسلسل سے وہ خود بھی نہیں بچ سکتے۔ یہاں تاریخی صداقت کا منطقی نتیجہ سامنے آتا ہے۔

کہانی میں رفتہ رفتہ سلطان، درویش، تلوار، نیام، احتجاج، مفلسی، موسیقی کی سرمستیاں، قتل وغارت، گھوڑوں کی ننگی پیٹھیں، عیش وعشرت کے محل، تاریخی سچائی بن کر ایک توجہ طلب فکری سمت کا احاطہ کر رہے ہیں۔ ان چھوٹے چھوٹے خاکوں کی صورت کہانی کی اکائی اس طور برقرار رہتی ہے۔ کہ کہانی کے آخر میں افسانہ نگار اپنے عہد کے انتشار اور تباہی کے تسلسل کو اس نقطۂ آخر پر احتجاج کی صورت واضح کرتا ہے۔

> ''بے بسی کی لذت میں گرفتار یہ بستی کفارہ ادا کرنا نہیں جانتی۔ اس کے لئے تو ایک دفعہ مرکر دوبارہ جینا پڑتا ہے۔ اس دوبارہ جینے کے لئے اسرافیل جیسے صور کی ضرورت ہے۔ اور میرے پاس اتنی طاقت نہیں۔ لیکن پھر بھی مَیں چیخ رہا ہوں کہ شاید اس ہنگامے اور شور میں میری آواز کسی کان میں پڑ ہی جائے۔'' (۱۲۲)

اس موضوع کا بیان یہاں اس طور سے نیا ہے۔ کہ وہ سراپا احتجاج ہونے کے ساتھ ساتھ اصلاحی اور تعمیری راستوں کا بھی تعین کرتے ہیں۔ کوئی نہ کوئی صورت جو اس تخریب کاری سے تعمیر کا پہلو لے کر سامنے آئے۔

افسانہ ''الجھاؤ'' میں انھوں نے اس موضوع کو تاریخی صداقت اور تجربے کی سطح پر بیان کیا ہے۔ کہ سیاست کا انتشار اور جبر اپنے عہد اور معاشرے پر کیا کیا اثرات مرتب کرتا رہا ہے۔ اور ان کے اثرات کے کیا کیا تاریخی نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ اس حوالے کا ہر تاریخی منظر گویا خود پھانسی گھاٹ پر لٹک رہا ہے۔

> ''یہاں تک کہ سچ بولنے والی آنکھیں، اور دوسروں کے لئے بولنے والی زبان باہر آ گئی ۔۔۔۔ مدتوں سے یہ پھندا خالی تھا۔ بیرکیں ویران ہو گئی تھیں۔ اور اس سارے کو تحفظ دینے والی دیوار جگہ جگہ سے تڑخ گئی تھی۔ اور اس میں کئی راستے بن گئے تھے۔۔۔۔ دفعتاً کسی نے پھندا اس کے گلے میں ڈال دیا۔ ایک تیز روشنی اس کے منہ پر پڑی۔۔۔۔ اور تختہ اپنی جگہ سے کھسک گیا۔ اس کے منہ سے چیخ نکلی۔'' (۱۲۳)

سیاسی و عصری انتشار کے حوالے سے رشید امجد نے جن اجتماعی موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ وہ سماج کے تمام خارجی اور داخلی نظام کی ٹوٹ پھوٹ کے آئینہ دار ہیں۔ اس آئینہ میں اس ٹوٹ پھوٹ کے محرکات کا بھی واضح طور پر تعین کیا جا سکتا ہے۔ سیاسی و عصری انتشار کا موضوع رشید امجد کے تمام فنی سفر میں ایک برقی رو کی مانند جاری و ساری ہے۔

قبر اور موت (بطور سیاسی حوالہ)

رشید امجد کے موضوعات بدلتے حالات و واقعات میں اپنے فکری زاویے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ انفرادی اور ذاتی مسائل میں الجھا ہوا فرد موت اور قبر کا تصور بہت حد تک ایک جائے پناہ کے طور پر بھی اپنے ساتھ لئے ہوئے تھا۔ یہی فرد جب سیاست اور اپنے خارجی عہد کی چیرہ دستیوں کو سامنا کرتا ہے۔ تو یہاں موت اور قبر کا وجود سیاسی حوالوں کی شناخت بن جاتا ہے۔

جس طرح قبر، موت، قبرستان سننے کی حس سے عاری ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح یہ معاشرہ ہے۔ لوگ ہیں کہ قبریں؟ — یہ تو شہرِ خموشاں ہے۔ فرد خود سے ہی کہتا اور خود ہی سے سنتا ہے۔ مَیں اور وہ قبرستان کی دیواروں پر آمنے سامنے — رشید امجد کا وقوعہ زمینی ہے۔ لیکن اس سے بندھی ہوئی مقناطیسی خیال کی لہریں، زمین، فضا، پرندے ماوراء سب کو سمیٹ لیتی ہیں۔ بات سرگوشیوں میں نہیں۔ چیخوں میں ہے۔ وہ چیخیں جو اندر سے نکلتی ہیں۔ اور اندر ہی دم توڑ دیتی ہیں۔ شدید ملامت بھرا انداز اور طنز و تنقید کا رویہ ہے۔ کوئی علامتی پردہ بھی حائل نہیں۔ الفاظ کے پردے میں سب کچھ آرپار دیکھا جا سکتا ہے۔

''یہ سماج شہرِ خموشاں ہے۔ بے حسی، خوفزدگی، عدم تحفظ کا احساس چاروں طرف چھایا ہوا ہے۔مَیں سامنے والی قبر کا کتبہ اٹھا کر آواز دیتا ہوں۔کوئی ہے؟''(۱۲۴)

''سنسان خالی قبریں بھاں بھاں کر رہی ہیں۔''(۱۲۵)

افسانہ''لاشیئت کا آشوب''، ''خواب آئینے'' اور''ثمر بے ثمر پیڑوں کی جانب'' میں بھی موت اور قبر کے سیاسی حوالے ملتے ہیں۔لیکن اس طور سے کہ ان میں رفتہ رفتہ فکری عنصر کی آہٹ بھی محسوس ہوتی نظر آتی ہے۔کہیں وہ مجسم صورت ہے۔اور پس منظر میں سیاسی بندشوں کے عناصر واضح نظر آتے ہیں۔

''اب شام تاریکی کی گھنی قبر میں دفن ہوگئی ہے۔''(۱۲۶)

موت یہاں نہ صرف زندگی کی اٹل حقیقت ہے بلکہ کئی حوالوں کی علامت ہے۔رشید امجد لکھتے ہیں:

''میرے افسانوں میں موت ایک اہم علامت ہے۔ بنیادی بات تو عافیت اور سکون کی ہے۔لیکن میرے مختلف ادوار میں اس کے شیڈز بدلتے رہتے ہیں۔''(۱۲۷)

اس حوالے سے اپنے ایک انٹرویو میں لکھتے ہیں:

'' ''بے زار آدم کے بیٹے'' کی کہانیوں میں قبر اور موت خارج میں موجود ناموافق صورتحال سے پناہ کی جگہ ہے۔۔۔۔۔مارشل لاء کے جبر وتشدد میں۔۔۔۔قبر، موت اور جنازہ سیاسی علامتیں بن جاتے ہیں۔۔۔۔جب شناخت اور پہچان کا یہ سفر روحانی ہو جاتا ہے۔تو مابعد الطبعیاتی سچائیوں سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔''(۱۲۸)

موت ایک پیکر مجسم بھی ہے۔ذات و کائنات پر حاوی۔

''۔۔۔موت تو اس شہر ہی سے روٹھی ہوئی ہے۔زہر اندر ہی اندر اسے کھوکھلا کئے جا رہا ہے۔لیکن موت نہیں آتی۔بس ٹکر ٹکر موت کی راہ دیکھتے جانا۔۔۔۔''(۱۲۹)

شناخت کا اجتماعی مسئلہ

رشید امجد کا بنیادی موضوع''شناخت'' ہے۔اس شناخت کی مختلف جہتیں ہیں۔یہ شناخت ابتداء میں ذات کے حوالے سے ہے۔پھر اجتماعی حوالے سے اس کی ضرورت ابھرتی ہے۔خارج کی متصادم قوتوں کے درمیان پستا ہوا فرد اپنے وجود کے ہونے، نہ ہونے کے یقین اور بے یقینی کی زد میں ہے۔شکوک وشبہات اسے گھیرے ہوئے ہیں۔بقول

رشید امجد:

''شناخت کا مسئلہ میرے ہاں تین سطحوں پر آیا ہے۔ ابتدا میں سیاسی، سماجی اور طبقاتی معاشرے میں فرد کی پہچان ۔۔۔۔ دوم اپنی ذات کے حوالے سے باطنی غواصی کرتے ہوئے فرد کی پہچان، اور سوم، کائنات کے وسیع تناظر میں فرد کی اہمیت اور شناخت ۔۔۔۔ یہ سارے مسائل کسی حد تک تصوف کی فکری روایت سے منسلک ہیں۔'' (۱۳۰)

اس لحاظ سے شناخت کا موضوع بھی رشید امجد کے یہاں ارتقاء پذیر ہے۔

''مَیں چیخ کر پوچھتا ہوں۔ کچھ نہیں۔ مَیں صرف دیکھ رہا ہوں کہ مَیں موجود تو ہوں نا۔ گہری چپ، مجھے اس پر شبہ ہوتا ہے۔ کہ وہ موجود ہے۔ اور خود پر شبہ ہوتا ہے کہ مَیں موجود نہیں۔'' (۱۳۱)

یہ بے یقینی، چپ کی کیفیت، زبانیں گنگ ہیں۔ کوئی یقین، کوئی اعتراف، کوئی پہچان واضح نہیں ہے۔

''یہ شہر بہت پراسرار ہے۔ یہاں لوگ جاگ رہے ہیں۔ پھر بھی سو رہے ہیں۔ سو رہے ہیں۔ پھر بھی جاگ رہے ہیں۔'' (۱۳۲)

''بے ثمر عذاب'' میں ''شناخت'' کے حوالے تہذیبی اور تمدنی وسعتوں میں سمٹ آتے ہیں۔ یہ آنے والے وقت کا بھی نوحہ ہوگا۔ آج کی بے شناختی ہمیں کس موڑ پر لا کھڑا کرے گی؟ — جائے عبرت ہے۔ عصری اور انفرادی بے شناختی کے ہاتھوں اس کی ابدی اور دائمی پہچان بھی چھنی جا رہی ہے۔ یہاں شناخت کا تصور فرد کی ذات سے نکل کر تاریخ انسانی اور اپنے منفرد تہذیبی اور تمدنی ورثے کے حوالے سے بیان ہوا ہے۔

''حیرت ناک انکشاف، میری جڑیں ہی نہیں۔ تو زندہ کیسے رہوں — درد، حرارت، احساس سب موجود ہے۔ مگر جڑیں نہیں۔ تو جڑیں کہاں ہیں؟'' (۱۳۴)

پورا معاشرہ شناخت اور یادداشت سے عاری ہو چکا ہے۔ یہ ایک طلسماتی دنیا ہے۔ جو اپنے مرکز اور محور کو چھوڑ بیٹھی ہے۔

''یا خدا! یہ کیا طلسم ہے۔ کہ گھر سجے ہوئے، دکانیں بھری ہوئی، سڑکیں، کاروں، بسوں اور سکوٹروں سے ٹھسا ٹھس، لیکن آدمی کوئی نہیں۔ خوف اس کے بدن پر رینگنے لگا۔'' (۱۳۴)

شناخت کا اجتماعی تصور ظاہر اور باطن دونوں حوالوں سے معاشرے کی پہچان ختم کر چکا ہے۔ اب اس پہچان کے

دھندلے دھندلے خدوخال تاریخی سطحوں سے بھی غائب ہونے کا مرحلہ طے کرر ہے ہیں۔اب یہ سوال بہت پیچھے رہ گیا ہے۔کہ ہم کیا تھے؟ اور کیا ہو گئے ہیں۔اب منظر تمام کا تمام ایک نئے رخ سے معاشرتی ڈھانچے کو تشکیل دے چکا ہے۔ اس حوالے سے رشید امجد ایک سیاح بن کر اس وادی میں اترتے ہیں۔وہ وادی جو حیرت کدۂ خاص وعام بن چکی ہے۔یہ وادی، رشید امجد کا ہی معاشرہ ہے۔جو آنے والے وقت کی پیش گوئی اور گواہی خود ہی فراہم کرر ہا ہے۔یہ عہد ظالم اور مظلوم دونوں رویوں کا منظر نامہ ہے۔

''یہ عجیب شہر ہے۔اس طرح کا شہر اور اس طرح کے لوگ کہیں نہیں دیکھے۔شہر کے وسط میں ایک بڑا چوک ۔۔۔۔ایک مشکی گھوڑا۔۔۔۔گھوڑے کا انگ انگ پھڑک رہا ہے۔نتھنوں سے پھنکاریں ۔۔۔۔خوبصورت زین ۔۔۔۔ایک شخص اچھل کر گھوڑے پر سوار ہوا۔ لوگوں نے تالیاں بجائیں۔گھوڑا ہوا ہو گیا۔۔۔۔۔۔واپس اس چوک میں آیا۔سوار کو نیچے پھینکا، سوار اس کے سموں تلے آ کر بری طرح کچلا گیا۔لوگوں نے تالیاں بجائیں۔نعرے لگائے ۔۔۔۔ایک اور شخص اس پر سوار ہو گیا۔لوگوں نے تالیاں بجائیں۔نعرے لگائے ۔۔۔۔اسی طرح ایک کے بعد ایک ۔۔۔'' (۱۳۵)

پہچان اور شناخت کے ان مختلف پہلوؤں کے حوالے سے رشید امجد ان خیالات کا بھی اظہار کرتے ہیں۔

''پہچان کا مسئلہ میرا ہمیشہ رہا ہے۔لیکن میرے شعور کے اندر ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس کی سطح بدلتی رہی۔'' (۱۳۶)

مزید لکھتے ہیں:

''جب مجھے رد کیا جاتا ہے۔تو میں زیادہ شدت سے خود کو منوانے کی کوشش کرتا ہوں۔'' (۱۳۷)

یہاں درحقیقت وہ شخص سراپا واحتجاج ہے۔جس سے اس کی شناخت چھن رہی ہے۔وہ ہر سختی کے سامنے Resist کرتا ہے۔

''کوئی کچھ نہیں کہتا۔بس تماشے دیکھتا ہے ۔تماشا بھی آخر کب تک دیکھا جا سکتا ہے۔'' (۱۳۸)

رشید نے فرد اور معاشرے کو جبر کے خلاف سینہ سپر ہونے کا حوصلہ اور زبان بھی دی۔یوں تو صورتِ حال کسی نہ

کسی حوالے سے ان کی اکثر و بیشتر کہانیوں میں موجود ہے۔لیکن بقول رشید امجد:

''میرے افسانوں کا مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں'' ۔۔۔۔غالباً پہلا مکمل مجموعہ ہے۔جس کے سارے مزاحمتی افسانے ہیں۔۔۔۔۔'' (۱۳۹)

یہاں یہ کہنا، خارج از موضوع نہیں ہوگا۔کہ شناخت کا مسئلہ جو فرد اور معاشرے دونوں کو درپیش ہے۔یہ مسئلہ اپنی نوعیت اور شدت میں انفرادی اور اجتماعی حواسوں کو مفلوج بھی کر چکا ہے۔بصیرتیں، بصارتیں سب اس دھند میں اپنا نشان، پتہ کھو چکی ہیں۔لیکن جس طرح ہر زوال کے بعد پھر زندگی کا سفر شروع ہوتا ہے۔تاریکی کے بعد سویرا، تباہی کے بعد آبادی کے آثار جنم لینے لگتے ہیں۔اسی طرح رشید امجد نے بھی اسی فطری عمل اور قدرتی کلیے کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ان کے عہد کا مایوس انسان اپنی یادداشتوں، اپنی پہچان اور شناخت کی طرف پلٹتا ہے۔گو یہ تناسب کم ہے۔لیکن اس بیدار ہونے فرد کی یہ ذہنی سوچ بڑی واضح اور جامع ہے۔یہ رشید کا رجائی نقطۂ نظر بھی ہے۔وہ امید کے سہارے اس بے حس فرد اور معاشرے کو دوبارہ اپنی شناخت کی جانب لوٹاتے ہیں۔ایک جرأتِ سوال اس ماحول کی سخت گیری سے ان کے اندر ابھرتی ہے۔

''میاں مٹھو چُوری کھانی ہے؟ کھانی تو ہے۔لیکن تھوڑی سی اُڑنے کی اجازت بھی۔۔۔۔
مَیں کون ہوں۔کیا مَیں پنجرے میں بیٹھ کر چُوری کھانے کے لئے پیدا ہوا ہوں؟'' (۱۴۰)

یہی جرأتِ سوال اس نئے ذہن میں، نئی نسل میں یہاں بھی اس طور ابھرتی ہے۔

''نوجوان نے تأسف سے سر ہلایا۔اور بولا۔ہمارے بعد شاید مدتوں بعد، جب کوئی اس گمشدہ شہر کی کھدائی کرے گا۔تو وہ ہمیں بھی اسی کا ایک حصہ سمجھے گا۔افسوس ہماری کوئی علیحدہ نشانی باقی نہیں رہی۔'' (۱۴۱)

اور پھر انھی میں ایک جو ذرا کم عمر تھا۔

''تیزی سے بولا۔راستہ کھل جائے۔تو کسی کا انتظار نہیں کرتا۔ہم نہ اترے، تو ہم سے پہلے کوئی اور۔۔۔۔۔'' (۱۴۲)

یہاں نوجوان نسل اور معاشرے کے توانا ذہنوں کے اندر قوتِ مدافعت کئی حوالوں سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔

اخلاقی وتہذیبی اقدار کا زوال

رشید کا معاشرہ اپنی مخصوص تہذیبی اور تمدّنی قدروں کی شناخت کا امین ہے۔انھی اقدار سے اس کی بقا ہے۔ عصری انتشار اور سیاسی بدامنی سے یہ قدریں اب زوال پذیر ہیں۔ان کی زوال پذیری درحقیقت ہماری ہی زوال پذیری ہے۔اس کے باعث باہمی انسانی رشتے ٹوٹ رہے ہیں۔بھروسہ، اتفاق، پہچان سب اس کی زد میں آکر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہیں۔

''گھروں میں کوئی دوسرے سے کھانے کی پلیٹ لینے کے لئے تیار نہیں۔کیا معلوم دوسرے نے اس میں زہر۔۔۔۔۔ بیٹا باپ کی ہر حرکت پر نظر رکھے ہوئے ہے۔اور باپ بیٹے کو ۔۔۔۔۔گھروں، دفتروں، بازاروں میں وہ ایک دوسرے کو تاڑ رہے ہیں۔'' (۱۴۳)

اور ''چپ صحرا'' میں اس مفلوک الحال معاشرے میں دم توڑتی انصاف کی قدروں کا مضحکہ اس طور اڑایا گیا ہے۔

''جناب، اس شخص کو ایک لمحہ کے لئے بھی زندہ نہیں رہنا چاہیے۔دیکھیں نا جناب، یہ شخص ہمیں آئینہ دکھانا چاہتا ہے۔۔۔ایک شخص نے اٹھ کر منصف سے کہا۔لیکن جنابِ والا۔ ملزم کو تو پھانسی دی جا چکی ہے۔پھر یہ کارروائی کس لئے۔۔۔۔منصف نے مسکرا کر کہا۔ لیکن انصاف کے تقاضے تو بہر حال پورے ہونا ہی چاہئیں نا۔۔۔'' (۱۴۴)

سیاسی زوال اور بدامنی، عصری انتشار کے بعد پورے معاشرتی ڈھانچے کے اندر اتر گئی ہے۔زوال، لمحہ بھر کا کھیل نہیں۔یہ ایک دیمک ہے۔اندر ہی اندر وجود کو کھوکھلا بنا کر چشم زدن میں زمین بوس کر دیتی ہے۔نظامِ تعلیم جو پوری قوم اور ایک پوری نسل کا محافظ اور خالق ہے۔زوال، مادہ پرستی، بےحسی اور ہر مسلط شے اور کیفیت کو قبول کرتے جانے کی ذہنیت نے اسے بھی تباہی کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے۔ہماری سوچ، ہمارا کردار، ہمارا لٹریچر، سب کا سب زوال کی تاریکی میں ڈوب رہا ہے۔

''شہر کی درس گاہوں، گھروں اور محفلوں میں طوطے بنانے کا کام تیزی سے ہو رہا ہے۔ ریڈیو، ٹی وی، اخبار، رسالے اور درسی کتابیں سب اسی کام میں ہاتھ بٹا رہے ہیں۔درخت تیزی سے کٹ رہے ہیں۔۔۔۔اور پنجرے کا سائز بڑھ رہا ہے۔'' (۱۴۵)

معاشرہ اپنے تہذیبی خدوخال سے ہی پہچانا جاتا ہے۔اجتماعی طرزِ احساس کے مثبت اور منفی رویے ہی اسے بناتے اور بگاڑتے ہیں۔تہذیبی قدریں ایک اجتماعی شناخت اور تاریخی تسلسل سے ہی پنپتی ہیں۔فرد، معاشرہ انھی حوالوں

سے زندہ رہتا ہے۔رشید امجد کا زاویہ نگاہ از خود انھی تہذیبی نقوش کی ایک علامت ہے۔

> ''شہر کی پرانی گلیوں اور سڑکوں میں ایک عجیب مزہ ہے۔اب ادھر جاتا ہوں تو لگتا ہے گلی نے پاؤں پکڑ لئے ہیں ۔۔۔۔آدمی مرتے دم تک اپنے آپ کونہیں بھول سکتا۔۔۔۔ نئے گھر کے سجے سجائے بیڈروم میں بھی مجھے وہ کمرہ یاد آتا ہے جس کی چھت بارش کے ساتھ ہی ٹپکنے لگتی تھی۔وہاں میری مٹی ہے۔۔۔۔اور، یہ میرا معیار۔'' (۱۴۶)

تہذیبی قدریں ہمیشہ اپنے ماضی کے حوالے اور اس کی توانا روایات کو ہمراہ لے کر چلتی ہیں۔مشرقی معاشرہ ہمیشہ اخلاقی اور اعلیٰ انسانی اقدار کا امین رہا ہے۔علم و دانش کی ترویج اس کی گھٹی میں شامل رہی ہے۔اب زندگی، اس کا طرزِ عمل اور اجتماعی رویے اس پس منظر سے عاری نظر آتے ہیں۔رشید امجد اس حوالے سے نہ صرف اس صورت حال کا نقشہ کھینچتے ہیں۔بلکہ تنقید اور نکتہ چینی کی جھلک بھی یہاں نمایاں ہو رہی ہے۔

> ''یہ شہر گفتگو کا بڑا رسیا ہے۔گلی، کوچوں، بازاروں، گلیوں، ہوٹلوں، دفتروں اور درس گاہوں میں مسلسل بحثیں ہو رہی ہیں۔لیکن ان بحثوں کا نتیجہ کچھ نہیں نکلتا۔۔۔۔یہ محسنوں کو دار پر لٹکاتے ہیں۔اور غداروں کی برسیاں مناتے ہیں۔ پھر دونوں صورتوں میں بعد میں پچھتاتے ہیں۔'' (۱۴۷)

تہذیبی قدروں کی زوال پذیری کو رشید امجد نے تقابلی انداز میں بھی عیاں کیا ہے۔یہاں موازنہ کی صورت پیدا کر کے تہذیبی قدروں کی مسخ ہوتی ہوئی صورت حال واضح کی ہے۔

> ''مَیں سوچ رہا تھا۔ایک طرف لیو کیوئنٹس ہے۔ایک بگڑے ہوئے معاشرے کا فرد۔اس کے پاس مذہبی نور اور روشنی نہیں۔لیکن اس کے بدن کی مٹی میں منافقت اور ریاکاری کے الاؤ نہیں سلگتے۔۔۔۔دوسری طرف یہ کافر ہیں۔غیر تہذیب یافتہ، پرانے، ان کے پاس بھی مذہبی نور اور روشنی نہیں۔لیکن ان کی آنکھوں کی پٹاریوں میں منافقت کے ڈورے نہیں ۔۔۔۔ہم جو اپنے آپ کو مذہبی نور اور روشنی کا ٹھیکیدار کہتے ہیں۔لیکن ہمارے جسموں کی راہ داریوں میں ہر وقت منافقت اور جھوٹ کی شمعیں جلتی ہیں۔'' (۱۴۸)

تہذیب اور تہذیبی قدروں کا حوالہ رشید امجد کے ہاں مختلف زاویوں سے ابھرتا ہے۔یہ روحانی اور دائمی رشتے ہیں۔جو فرد کی ذات سے وابستہ ہیں۔ان کا رشتہ اٹوٹ ہے۔فرد اس معاشرے میں کہاں کہاں اور کیسے؟—ان رشتوں

اور قدروں سے کٹ رہا ہے۔ اس کی نوعیت یہاں پر بالکل منفرد اور انوکھی نظر آتی ہے۔

''پچھلے کئی دنوں سے پرانا گھر میرا پیچھا کر رہا ہے۔۔۔۔ مَیں نے زندگی کے پہلے زینے پر وہیں قدم رکھا تھا۔ اور جب میں وہاں سے نکلا۔ تو زندگی کے زینے اتر رہا تھا۔۔۔۔۔ چیزوں کے رشتے بھی عجیب ہیں۔ شاید ان کی بھی ایک روح ہوتی ہے۔ اور یہ ہم جو پرانی چیزوں سے، آثارِ قدیمہ سے محبت کرتے ہیں۔ ان کی قدردانی کرتے ہیں۔ تو یہ اس روح کا تسلسل ہے۔ ایک روحانی تسلسل، جو نسل در نسل چلتا اور ورثے میں منتقل ہوتا ہے۔''(۱۴۹)

تہذیبی قدروں سے یہ جذباتی وابستگی انفرادی ہی نہیں بلکہ اجتماعی ورثے کے حوالے سے ابھری ہے۔ ان کے زوال کے اندر ہمارا ہی زوال ہے۔ جو دائمی زوال کی شکل ہے۔ تہذیبی قدروں کا زوال، ان کو کھونے کی کسک، بازیافت کا عمل، یہ پہلو ان کے تمام فنی سفر میں کسی نہ کسی حوالے سے موجود رہا ہے۔ بلکہ اس کی نہایت واضح صورت ان کے اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' بھی موجود ہے۔ ''ست رنگا پرندہ''، وہ داخلی خواہش اور اس کی شدت ہے۔ جو فرد کو ہر حال میں اپنی تہذیبی قدروں سے وابستہ ہونے پر آمادہ کرتی ہے۔ فرد اپنی پہچان کے سارے در یہیں کھلتے ہوئے پاتا ہے۔ ایک شخص جو بڑی آرام دہ اور پرسکون زندگی گزار رہا ہے۔ گھر میں ہر آسائش موجود ہے۔ صرف چارپائی کی کمی ہے۔ ''چارپائی'' تہذیب کی علامت اور اپنے تمدنی ورثے کی پہچان بن کر ابھرتی ہے۔ اور اس کے ساتھ پرندہ اس پہچان کو عملی صورت دینے کے لئے چہچہاتا پھرتا ہے۔ ''چارپائی'' ان تمدنی روایات کی علامت بن رہی ہے۔ جنھیں آج ہم فرسودہ جان کر اپنی زندگی سے دیس نکالا دے چکے ہیں۔ یہ فرد اپنے گھر کے تمام افراد کی مخالفت کے باوجود چارپائی کے پرانے فریم کو نئی رنگدار رسیوں سے بنوانے کی مسلسل تگ و دو کرتا ہے۔ اور آخر کار کامیاب ہو کر خود کو بہت پرسکون تصور کرتا ہے۔ کہانی کا اچانک موڑ، جس سے فرد کی چارپائی سے محبت کا سحر ٹوٹتا ہے۔ اور کہانی اپنے اندر پوشیدہ فرد کی اپنے تمدن کی تلاش اور اس کی جستجو کا احساس اگل دیتی ہے۔ چارپائی کی تکمیل کے ساتھ ہی یہ فرد وفات پا جاتا ہے۔ لاش گھر لائی جاتی ہے۔

''لاش کہاں رکھنی ہے ۔۔۔۔۔ پڑوس والی بڑی اماں بولی، گھر میں کوئی چارپائی نہیں۔''(۱۵۰)

''گھر میں چارپائی کتنی ضروری ہے۔ کسی عورت نے دوسری عورت کے کان میں کہا

۔۔۔۔۔اور ہمارے گھروں میں اب اس کا رواج نہیں۔۔۔۔لاؤنج میں ست رنگا پرندہ پَر پھیلائے چہک رہا تھا۔اور ناچ رہا تھا۔لیکن اس کی چہک کسی کو سنائی نہیں دے رہی تھی۔ نہ اس کے رنگ کسی کو نظر آرہے تھے۔'' (۱۵۱)

یہاں رشید امجد کی بھرزمینی، مقامی اور معاشرتی موضوعات کی طرف مراجعت ہے۔فرد کی ابتدا، اس کی انتہا صرف اور صرف اپنی تمدنی روایات سے منسلک ہونے ہی میں ہے۔

تہذیبی اقدار کی بازیافت، ان کی تلاش اس مجموعے میں اس حوالے سے اہم ہے۔ کہ فرد کو داخلی، خارجی عوامل، نشیب وفراز اور اقرار و انکار کے مرحلوں سے گزر کر مایوس اور بے عمل نہیں ہونا۔ بلکہ زندگی کی بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کو اعتدال اور توازن دینے کی جدوجہد میں بھی شریک ہونا ہے۔انسانی اقدار اور اخلاقی نور تک ہمیں پہنچنا ہے۔تلاش کا سفر ابھی ختم نہیں ہوا۔افسانہ'' جواز'' اسی سلسلے کی اہم کڑی ہے۔یہ زندگی کے حقیقی اور ٹھوس خدوخال ہیں۔ انسانیت ابھی بے چراغ نہیں ہوئی۔اس کی بازیافت کا عمل جاری وساری رہنا چاہئے۔

'' آپ سوچتے ہوں گے کہ ایک اجنبی کیوں اصرار کر رہا ہے۔لیکن آپ اچھے آدمی ہیں۔ مَیں نے کئی گاڑیوں کو ہاتھ دیا۔کوئی نہیں رکا۔۔۔۔۔۔شاید میں آپ کی کچھ مدد کرسکوں ۔۔۔۔۔اب یاد آتا ہے کہ اس کے لہجے میں کچھ ایسی اپنائیت اور ہمدردی تھی کہ شاید میرے آنسو نکل آئے تھے۔'' (۱۵۲)

یہ انسانیت کے جوہر ہیں جو معاشرے میں گم ہوتے ہجوم کے اندر پوری طرح ختم نہیں ہوئے۔ان کی کھوج فرد کے اندر ابھر رہی ہے۔

''مَیں کچھ نہ بولا۔وہ چند لمحے مجھے دیکھتا رہا۔پھر کہنے لگا۔مجھ پر اعتماد کرو۔'' (۱۵۳)

اجتماعی زندگی کے اس پس منظر میں دو حوالوں سے تہذیبی اور اخلاقی اقدار کی عکاسی ملتی ہے۔ایک حوالہ ان قدروں کے کھونے کا اور دوسرا حوالہ ان کی بازیافت ہے۔یہی بازیافت ہی درحقیقت دیمک زدہ سماج کو حیاتِ نو کی نوید دے سکتی ہے۔

نفسیاتی موضوعات

۱۔ شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے عناصر
۲۔ خود کلامی
۳۔ جنسی موضوع
۴۔ خواب اور حقیقت کا واہمہ

شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے عناصر

رشید امجد کی کہانیوں میں نفسیاتی عنصر بڑا فعال، توانا اور اہمیت کا حامل ہے۔ وجود کے داخلی اور خارجی عوامل کی چھان پرکھ کے بعد وہ اس کے ذہن کی کیفیت، اسباب و تجزیہ، جواز، مقدار کی پیمائش کے ساتھ وابستہ نظر آنے لگتے ہیں۔ وہ اس سائنسی اور کمپیوٹرائزڈ زمانے سے اپنے موضوعات کشید کرتے ہیں۔ منطقی دلائل و براہین، تجزیاتی نگاہ جیسے عوامل اسی زمرے میں آتے ہیں۔ اس ضمن میں خود لکھتے ہیں:

> ''ذہن کے دو حصے ہیں۔ ایک پرانا اور دوسرا نیا، پرانا ذہن اجتماعی لاشعور ہے۔ پوری انسانیت، بلکہ پوری کائنات کی تاریخ۔ ایک لائبریری، ایک دفینہ، نیا ذہن، جدید ذہن اور نئے امکانات کی دنیا ہے۔ یعنی شعور دونوں کے درمیان ایک رابطہ ہے۔'' (۱۵۴)

شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی دنیا بھی اس وقت فعال اور متحرک ہوتی ہے۔ جب ذہن انسانی مخصوص کیفیات و تجربات سے گزرے۔ شعور ذہنی عاجزی کے ساتھ منسلک ہے۔ لاشعور میں یہ باخبری پس پشت چلی جاتی ہے۔ جبکہ تحت الشعور ہمارے ذہن کا کچھ حصہ مخصوص وقت کے لئے اپنے پاس محفوظ کر لیتا ہے۔ ذہن انسانی کے یہ تینوں حصے تین دنیائیں ہیں جن کے اثرات اس کی زندگی پر بالواسطہ یا بلاواسطہ مرتب ہوتے رہتے ہیں۔

رشید امجد کے دور کا انسان انفرادی اور اجتماعی زندگی میں جبر کی ایک مخصوص کیفیت اور نشیب و فراز سے گزر رہا ہے۔ جو کچھ ہو رہا ہے۔ وہ تو آنکھ دیکھ رہی ہے۔ جو کچھ ہونے والا ہے وہ پردۂ افکار پر ابھرتا نظر تو نہیں آتا۔ لیکن اس کے آثار پیدا ہوتے نظر آتے ہیں۔ تخیل کی قوت اسی دوران تخلیقی میدان عمل میں اترتی ہے۔

> "Sometimes imagination is defined as the making of new combinations of old experiences ... imagination plays an important part in the kind of thinking which solves a practical problem .... In Science, discovery, and invention, in art and literature and business ...... imagination, self-criticism, and experiment or test. All progress depends on the extent to which man can apply these three functions to the work at hand

and profit by relating them."

(۱۵۵)

تخّیل کی طاقت ''ہونی'' کی اصل حقیقت اور اس کے حوالے سے گمان، خدشے کی نئ تخیلاتی تصاویر بھی قبل از وقت دکھانے پر قادر ہے۔ یہ اصل حقیقت کے منفی زاویوں پر تنقید کا نقطۂ نظر بھی فراہم کرتی ہے۔ یہ ایک نئ دریافت کا عمل بھی ہے۔ کیا ہورہا ہے، سے بلندتر ہوکر کیا ہونے والا ہے اور کیا ہوسکتا ہے؟ تمام عوامل تخیل کی پرواز کی زد میں ہیں۔ نفسیاتی تجزیہ میں تخیلاتی قوت ایک بڑا محرک ثابت ہوتی ہے۔

رشید امجد کے افسانوں میں جہاں ظلم وجبر کے رویے ان کے عنوانات بنتے ہیں۔ تو ساتھ اجتماعی بے حسی کی بات ہوتی ہے۔ جو اس ظلم وجبر کو پنپنے کا موقع فراہم کررہی ہے۔ یہ احساسِ زیاں کی اور بھی بدترین شکل ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ انسان، اس کا چہرہ اور اس کی سوچ سب کچھ بدلی ہوئی پاتے ہیں۔ اور اس حوالے سے جو معاشرتی طرزِ عمل نظر آتا ہے۔ وہ انسانوں کا نہیں۔ بلکہ کسی اور ہی مخلوق کا ہے۔ یا ہوسکتا ہے۔

> ''تو کیا شہر کے سارے لوگ چوہے بن کر زمین کے نیچے چلے گئے ہیں۔ تو کیا اسے بھی ---اسے بھی---کوئی چیز اس کے اندر اچھلتی ہے۔ وہ چیختا ہے---حلق میں اٹکی شے اندر ہی اندر گھومتی ہے۔ وہ بے ہنگم آوازیں نکالتا ہے۔ اردگرد کھڑے لوگ ہنستے، تالیاں بجاتے ہیں۔ اور جیبوں سے سکّے اور نوٹ نکال کر اس کے سامنے پھینکتے ہیں۔'' (۱۵۶)

یہی کیفیت '' کھلے دروازے پر دستک'' میں نظر آتی ہے۔ وقوعہ خیال سے مزید خیال بنتا ہوا، ایک وجود کو دوسرے وجود کا پیکر عطا کرتا جاتا ہے۔ لیکن قاری کی سوچ کے زاویے وقوعہ اور اس کی اصل کیفیت سے ہی بندھے رہتے ہیں۔ حقیقت اور خیال دونوں پر افسانہ نگار کی کڑی گرفت ہے۔

> ''کبوتر سامنے والی دیوار پر سفید دھبہ بنا دبکا بیٹھا ہے۔ بلی اسے دیکھ کر صحن سے غائب ہو جاتی ہے۔ بیڈ پر لیٹے لیٹے اسے اپنا آپ کبوتر میں تبدیل ہوتا نظر آتا ہے۔'' (۱۵۷)

خوفزدہ معاشرے کا خوفزدہ انسان ایک تو اس خوف کی صورت کو دیکھتا ہے جو اس کے سامنے ہے۔ جو اس پر بیت رہی ہے۔ جس کے اثرات عملی طور پر اس پر مرتب ہورہے ہیں۔ لیکن اس کے لاشعور میں خوف کی ایک اور صورت جاگزیں ہورہی ہے۔ یہ خوف، دہشت، اندیشے اس کے تحت الشعور کا حصہ بنتے جاتے ہیں۔ '' کچھ ہونے والا ہے''، '' کچھ ہوکر رہے گا'' کی کیفیت اسی لاشعوری صورتِ حال کی پیدا کردہ ہے۔

''اگر تار ٹوٹ کر مجھ پر آ گریں۔۔۔۔اگر کوئی سائن بورڈ مجھ پر آن گرے۔۔۔۔کوئی پیچھا تو نہیں کر رہا۔۔۔۔گاڑیوں کے نیچے آ کر کچلے جانے کا خوف۔۔۔۔آگے گھور اندھیرا ۔۔۔جس میں ڈوبے ہوئے گھر کا تصور۔۔۔ایک خواب، محض ایک خواب۔'' (۱۵۸)

خوف اور دہشت کی یہ کیفیت اس کے خواب اور خیال میں اترتی چلی جاتی ہے۔اس کا ایک سرا تو حقیقت کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔اور دوسرا اس وہم اور خوفزدگی کے ساتھ وابستہ ہے۔ جو ڈراؤنے خیالوں کی صورت اسے گھیرے ہوئے ہے۔

''کھانا کھاتے ہوئے بھی یوں ہی لگا۔جیسے کتے کی لاش میز پر پڑی ہے۔۔۔۔اگلے دن وہ اس کے لحاف میں گھس جاتا۔۔۔۔صبح سویرے اس جگہ پہنچا۔جہاں پر حادثہ ہوا تھا۔ سڑک بالکل صاف تھی۔نہ کوئی دھبہ، نہ کوئی بے جان جسم۔۔۔۔ایک واہمہ ہی ہو۔یہ واقعہ سرے سے پیش ہی نہ آیا ہو۔۔۔۔'' (۱۵۹)

ڈاکٹر مجید مضمر اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''اس طرح کے تجربے فنکار کے لاشعوری تجربے ہیں۔ جو نفسیات سے تعلق رکھتے ہیں۔'' (۱۶۰)

ان تجربات کے پیچھے در حقیقت پیچیدہ اور نا آسودہ زندگی کے وہ پہلو اور تہہ داریاں ہیں۔ جو کبھی شعور اور کبھی لاشعور کا حصہ بن کر انسانی وجود اور اس کی فطرت کا لازمہ بن جاتی ہیں۔رشید امجد کے یہاں یہ موضوعات نفسیاتی حوالوں سے کبھی واہمہ اور کبھی خواب کی صورت جلوہ گر ہوتے ہیں۔

خود کلامی

ماحول کی خارجی سطح جب فرد کی داخلی کیفیات سے متصادم ہو۔تو اس ہم آہنگی کی عدم موجودگی فرد کو اسی کی ذات کے اندر سمیٹنے لگتی ہے۔وہ اپنی ذات کے اندر اتر کر خود کلامی کی اس کیفیت میں مبتلا دکھائی دیتا ہے۔ جہاں وہ خود ہی ''مَیں'' اور خود ہی ''وہ'' ہو جاتا ہے۔ذات سے ہمکلام ہوتا ہے۔خود سے سوال اور خود سے جواب اس کی عادتِ ثانیہ بن جاتے ہیں۔رشید امجد کے افسانوں کا فرد اسی صورتحال سے نبرد آزما نظر آتا ہے۔

''یہ سڑک کہاں جاتی ہے۔'' مَیں اپنے آپ سے پوچھتا ہوں۔

''جہاں مجھے جانا ہے۔''مَیں جواب دیتا ہوں۔

''اور مجھے کہاں جانا ہے۔'' مَیں پھر خود سے سوال کرتا ہوں۔

''جہاں یہ سڑک جاتی ہے۔''

مَیں چپ ہو جاتا ہوں۔

سڑک اور مَیں

مَیں اور سڑک، ہم دونوں کو کہیں جانا ہے۔ کہاں؟'' (۱۶۱)

اسی طرح یہاں ماحول کی اجنبیت اس کے سامنے سوالیہ نشان بن جاتی ہے۔

''تو ان کو بھی معلوم نہیں۔ کہ یہ مَیں نہیں ہوں۔ عجیب بات ہے۔ یہ میری خوشبو بھی نہیں پہچانتے۔۔۔۔'' (۱۶۲)

جیسے اپنے آپ ہی سے کہہ رہا ہو

''بولا کہیں بھی نہیں۔ کہیں بھی نہیں۔ وہ تو شاید میرے اپنے اندر ہی ہے۔۔۔۔۔ میرے اندر ہی اندر۔۔۔۔۔ میرے اپنے اندر۔۔۔۔'' (۱۶۳)

خود کلامی میں وہ اکثر تخیلاتی کردار بھی تخلیق کرنے لگتا ہے۔

''ہاں، ساتھ والی سیٹ والا۔ وہی خشخشی داڑھی والا۔ تھوڑی دیر پہلے ہی تو پچھلی سیٹ سے اٹھ کر آگے آیا تھا۔ اس کے ساتھی نے اسے عجیب بے یقینی سے دیکھا۔ لیکن تمھاری ساتھ والی سیٹ تو سارے راستے خالی رہی ہے۔ اور اب بھی خالی ہے۔۔۔۔۔'' کون۔ کون تھا ۔۔۔۔ شاید وہ مَیں ہی تھا۔۔۔۔۔ اور خاموشی سے چائے پینے لگا۔'' (۱۶۴)

خود سے باتیں کرتے کرتے یہ فرد اپنی یادداشت کو بھی ٹٹولتا ہے۔ ذہن پر زور دیتا ہے۔

''وہ اسے کہاں تلاش کرے۔ پکارے، لیکن اس کا نام یاد نہیں آ رہا۔ کسی سے پوچھے، لیکن اس کا حلیہ؟ اسے احساس ہوا کہ اس کے چہرے کے سارے خطوط گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ کوئی لائن واضح نہیں۔ اس کا چہرہ۔۔۔ اس کا چہرہ کیسا تھا۔ وہ کسی سے پوچھے، تو کیا پوچھے۔'' (۱۶۵)

خود کلامی کا عنصر رشید امجد کی کہانیوں میں ایک طرف فرد کی ذہنی کیفیت کا عکاس ہے۔ تو دوسری طرف خود کلامی کے حوالے سے معاشرتی زندگی کے متصادم و متضاد رویوں کی نشاندہی بھی ہوتی جاتی ہے۔ بعض رویے اور حقائق اس

حوالے سے غور طلب اور حل طلب سوالات ونکات بھی بن جاتے ہیں۔

''جسم اور دنیا دونوں ہی بے وفا ہیں۔ خود ہی ہنستا ہے۔ لیکن آواز نہیں نکلتی، گلاس ہاتھ کی گرفت سے لڑھک جاتا ہے۔ میرا جنگل مجھے بلاتا ہے۔ لیکن جنگل تو اب شہروں میں بدل گئے ہیں ـ ـ ـ ـ یہ تصور ہے یا حقیقت؟ کیا موجود ہے۔ اور کیا ناموجود ـ ـ ـ؟'' (۱۶۶)

''اور جو کبھی کبھی مجھے پکارتا ہے۔ کیا میں بھی اس کا اسی طرح کا گریز پا انتخاب ہوں۔ اُن چاہا؟ زندگی ایک جبر ہے۔ پیدا کرنے والے کے لئے بھی۔ اور پیدا ہونے والے کے لئے بھی ـ ـ ـ'' (۱۶۷)

رشید امجد کے ہاں خود کلامی کا یہ عنصر کم وبیش ان کے سارے فنی سفر پر کسی نہ کسی حوالے سے موجود ہے۔ کہیں یہ فرد کی نفسیاتی کیفیت کا غماز ہے۔ اور کہیں اس کے حوالے سے فرد کی بوکھلائی ہوئی غیر متوازن شخصیت بھی ابھرنے لگتی ہے۔

جنسی موضوع

ابتدائی کہانیوں میں افسانہ ''دہلیز کا دکھ'' اور ''آوازوں کا بھنور'' اس لحاظ سے روایتی موضوعات ہیں۔ کہ ''جنس'' کا موضوع اردو افسانے کا روایتی موضوع ہی رہا ہے۔ رشید امجد کے یہاں یہ موضوع اپنے بیان میں بہت حد تک تہذیبی قدروں کی پاسداری سے بندھا ہوا ہے۔ ابتدا میں انھوں نے جنس کو انسانی نفسیات اور خصوصاً عہدِ جوانی کے تجسس اور فرد کی ذہنی گھٹن کے حوالے سے پیش کیا ہے۔

''اس کے ذہن میں ناہموار آوازوں کا بھنور چل نکلا۔ وہ چند لمحے چمچے کو پیالے میں ہلاتے ہوئے سوچتا رہا۔ پھر کہنے لگا۔ خبر نہیں یار، آج تو میں کرسی رکھ کر روشندان میں سے دیکھنے کی کوشش بھی کی تھی، مگر ـ ـ ـ'' (۱۶۸)

اس صورت حال کو اس طور یہاں بیان کرتے ہیں کہ بات اشاروں کنایوں تک ہی محدود ہو جاتی ہے۔

''سلیم باہر جاتے ہوئے رک گیا۔ اور مڑ کر بولا۔ بستر فرش پر لگا دینا۔ فرش بہت ٹھنڈا ہوتا ہے۔ ہے نا ـ ـ ـ؟'' (۱۶۹)

''دھیرے دھیرے اس کے اندر عجیب سا جذبہ پیدا ہوا۔ جو اس کے لئے اجنبی تھا۔ وہ چند

لمحے اندر دیکھتا رہا۔ پھر زینہ پر آ بیٹھا۔۔۔۔'' (۱۷۰)

افسانہ ''سائے کا سفر'' بھی ہم جنسی موضوع کے حوالے سے لے سکتے ہیں۔ جہاں جنس، تاریکی، رات اور کاروباری دھندا۔۔۔ تمام پہلو کہانی کا تانا بانا بنتے نظر آتے ہیں۔ افسانہ ''پیلا شجر'' بھی ان کی ابتدائی دور کی کہانی ہے۔ جس میں انھوں نے نہایت واضح اور بیانیہ انداز میں جنس سے متعلقہ حوالوں اور وضاحتوں کے سرے فطرت کے تہذیبی رچاؤ کے ساتھ وابستہ کر دیے ہیں۔ اخلاقی قدروں کی پاسداری کہانی کی زیریں سطح میں موجود ہے۔ ''رمضی'' جو بازار، کاروبار اور دلال کے حوالے سے جانا جاتا ہے۔ وہ ''بالے'' سے کہتا ہے:

''اڑوس پڑوس میں خوبصورت لوگ رہتے ہیں۔ ساتھ والے کوارٹر میں بڑی پیاری شے ہے۔ میں دو چار دن اور ہوتا تو ضرور قابو کر لیتا۔ میری بات سن کر اس کا رنگ ایک دم سرخ ہو گیا۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے میرے کوٹ کے کالر پکڑ لئے۔۔۔۔ تُو بڑا کمینہ ہے۔ سات گھر تو ڈائن بھی چھوڑ دیتی ہے۔'' (۱۷۱)

یہاں بالے کا کردار بظاہر تسبیح اور جائے نماز کے ساتھ وابستہ نظر آتا ہے۔ ''اللہ بڑا رحیم ہے'' کا ورد کرتا رہتا ہے۔ لیکن درپردہ وہ بھی ''رمضی'' کا کاروباری شراکت دار ہے۔ یہاں یہ لوگ معاشرے کے ان لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جو ظاہر و باطن کی فریب کاری سے اپنے اصل دھندے کو چمکاتے ہیں۔ اس دنیا کے یہ منجھے ہوئے بیوپاری ہیں۔ اسی حوالے سے افسانہ ''چورس دائرے'' بھی نفسیاتی حوالوں سے جنس کا تصور لئے ہوئے ہے۔ رشید یہاں موضوع کی حقیقی جہتوں سے زیادہ کرداروں کی نفسیاتی جہتوں کو چھوتے نظر آتے ہیں۔ پسند و ناپسند کے جذبات، جو اندر ہی اندر عمر کے ابتدائی مرحلے پر ابھرتے ہیں۔ کبھی ان کا رنگ گہرا ہوتا ہے اور کبھی مدھم۔ کبھی آسودگی ہے کبھی ناآسودگی۔ اور کبھی تجسس اور تذبذب کی کیفیت ہی میں جذبے ابھرتے اور مر جاتے ہیں۔ یہ نفسیاتی سطح رشید امجد کی گہری مطالعاتی نگاہ ہے۔

''یوں تو مجھے احساس تھا کہ میرے بالوں کی سیاہی اپنی ہے۔ اور چاچا کی مانگی ہوئی۔ لیکن کوٹھے پر گری ہوئی پتنگ دیکھ کر کس کا جی نہیں للچاتا۔ آدمی بغیر ارادے کے اسے لوٹ لیتا ہے۔'' (۱۷۲)

رشید اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''میری ابتدائی کہانیوں پر منٹو کا گہرا اثر ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ مجھے محسوس ہوا کہ یہ طریقۂ کار میرے مزاج کا حصہ نہیں۔'' (۱۷۳)

اپنے ایک انٹرویو میں بھی انھوں نے اس ضمن میں کہا ہے کہ

''میری ابتدائی کہانیوں پر منٹو کے خاصے اثرات ہیں۔۔۔'' (۱۷۴)

رشید امجد نے یہاں منٹو کے جن ''گہرے اثرات'' کا ذکر کیا ہے۔ انھیں گہرا تو نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ اس موضوع کو اپنانے کی دو وجوہات نظر آتی ہیں۔ اوّل یہ کہ جنس کا موضوع زیادہ تر ان کی ابتدائی کہانیوں میں آیا ہے۔ جسے انھوں نے اپنے عہد کے نوجوان کی جنسی گھٹن کے طور پر پیش کیا ہے۔ دوم، منٹو اس موضوع کا مردِ میدان تھا۔ لٰہذا مردِ میدان کو بعد میں آنے والا یوں ہی یوں دیکھنے اور سننے کے لئے جیسے رک جائے، اور بس۔ رشید امجد کا اندازِ بیان یہاں بڑا احتاط، بلکہ عصری حقائق سے وابستہ ہے۔ ان کے معاملات جنس جیسے ہوا میں تحلیل ہوتے نظر آتے ہیں۔ کیونکہ رشید امجد عموماً جنسی معاملات کے ساتھ زندگی کی مشکلات کا بھی ایک سرا باندھ دیتے ہیں۔ اور قاری زیادہ تر انھی کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ جنسی موضوعات کی صورت ان کے یہاں ایسی ہی ہے۔ جیسے افراتفری میں کسی خیال کا گمان ہو۔ اور وہ فوراً ہی ختم ہو جائے۔

''ساحل والی لڑکی تیر رہی ہوگی۔ اس کے اردگرد مچھلیاں ہوں گی۔ مچھلیاں بہت چکنی ہوتی ہیں۔ ہاتھ میں آتے ہی نکل جاتی ہیں۔ حفیظ کا گھر ابھی بہت دور ہے۔۔۔۔ موٹروں اور سکوٹروں کی قطاریں۔۔۔۔۔ پٹرول بڑا مہنگا ہو گیا ہے۔۔۔۔ چینی مہنگی ہو گئی ہے۔۔۔ مجھے حفیظ کے گھر جانا ہے۔ اس نے مجھے آج صبح ہی بتایا تھا کہ مَیں Select نہیں ہو سکا۔ میری جگہ چیئرمین کا بھتیجا رکھ لیا گیا ہے۔ مگر اس نے تو انٹرویو بھی نہیں دیا تھا۔ مَیں واپس مڑتا ہوں۔ ساحل کتنی دور ہے۔ وہ لڑکی تو نہا چکی ہوگی۔'' (۱۷۵)

یہاں ''جنس'' کا موضوع، اس کا خیال، اس کی تصویر دیگر عصری مناظر اور معاشرتی بے اعتدالیوں کے نیچے دبی ہوئی نظر آتی ہے۔ خیالات ایک ہجوم کی صورت میں ہیں اور اس کے ساتھ ہی ''ماں'' کے پاکیزہ رشتے کا تصور، اس کا خیال رشید امجد کے تصورِ جنس کو تقدس بھی عطا کر دیتا ہے۔

''۔۔۔۔ اور اچانک مجھے یاد آتا ہے، میری ماں بچپن میں مر گئی تھی۔ مَیں کئی سالوں سے اس کی قبر پر نہیں گیا۔ مجھے اس کی قبر پر جانا چاہئے۔۔۔۔'' (۱۷۶)

بعض مواقع پر اپنی ذات اور تہذیبی قدروں کی لحاظ داری واضح طور پر نظر آتی ہے۔

''بازاروں میں بھیڑ ہے۔ میرے قریب سے دو صحت مند لڑکیاں گزرتی ہیں۔ میں مڑ

کر انھیں دیکھتا ہوں۔ میرا جی چاہتا ہے کہ ان کے پیچھے پیچھے چلوں۔ لیکن ان کے پیچھے نہیں
جاتا۔ کیونکہ میرے پاؤں بندھے ہوئے ہیں۔ میرے اوپر میری شرافت کا لبادہ پڑا ہوا
ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ جھنجلا کر اسے اتار پھینکوں۔ لیکن میں خاموشی سے دوسری سڑک پر مڑ
جاتا ہوں۔ اور بے مقصد چلتا رہتا ہوں۔۔۔" (۱۷۷)

"جنس" رشید امجد کے ہاں خارج از موضوع نہیں۔ یہ نوجوانی کے ایک مخصوص دور کے حوالے سے ابھرتی ہے۔ جس میں روایت کا بھی کچھ حصہ ہے۔ لیکن جہاں رشید امجد کی انفرادیت اور مخصوص طرزِ احساس کا پہلو ابھرتا ہے۔ وہاں جنس کا موضوع بہت حد تک منظر سے دھندلاتا نظر آتا ہے۔

خواب اور حقیقت کا واہمہ

خواب، حقیقت اور واہمہ کی ملی جلی کیفیات بھی بنیادی طور پر نفسیاتی موضوع کے زمرے میں آتی ہیں۔ یوں تو یہ تینوں کیفیات سیّال مادے کی صورت میں ان کی اکثر و بیشتر کہانیوں میں موجود ہیں۔ لیکن واقعاتی اور عملی طور پر یہ صورتِ حال ان کے اب تک کے آخری مجموعے "ست رنگے پرندے کے تعاقب میں" زیادہ واضح نظر آتی ہے۔

"یہ اس کا روز کا معمول ہے۔ اس سڑک والے اس کے عادی ہو چکے ہیں۔ اور روز دیکھتے
ہیں کہ وہ گاڑی ایک طرف کھڑی کر کے دونوں کناروں پر کچھ تلاش کرتا ہے۔ پھر جھنڈ میں
سے ہوتا ہوا پٹڑی تک آتا ہے۔۔۔ کبھی کبھی کسی سے پوچھ لیتا ہے۔ تم نے اسے دیکھا تو
نہیں۔ وہ جو برسوں پہلے یہاں اتری تھی۔۔۔ لوٹ کر نہیں آئی۔۔۔ لیکن جاننے والے
بتاتے ہیں کہ یہ سب اس کا واہمہ ہے۔ برسوں پہلے تو اس کے پاس گاڑی کیا، سائیکل تک نہ
تھی۔۔۔" (۱۷۸)

"خواب راستہ" کے علاوہ "پس عکس"، "آئینہ گزیدہ"، "دھندلکا"، "بے منزل منزلیں" اور "الجھاؤ" کے نام سے کہانیاں بھی کم و بیش اسی زمرے میں آتی ہیں۔ جہاں واقعات عملی طور پر رونما ہوتے ہیں۔ وہ حقیقت ہے یا خواب، واہمہ ہے یا خیال۔ کہانی کا مرکزی کردار بھی اس سمجھ سے عاری ہے۔

آفاقی موضوعات

۱۔ تصورِ زندگی
۲۔ تصورِ موت (وقت اور دریا کے روابط سے)
۳۔ شناخت کا روحانی اور آفاقی پہلو
۴۔ فلسفیانہ و حکیمانہ موضوعات (سائنسی نقطۂ نگاہ)

تصورِ زندگی

''زندگی کیا ہے''۔ اس تصور کا رشید امجد کے یہاں مسلسل ارتقاء ہے۔ یہ آفاقی موضوع ہے۔ فلسفہ، مذہب، سائنس، جذبات، سوچ اور طریقۂ کار کا ہر میدان اس موضوع کو بنیادی ضرورت اور سوچ کا محور تصور کرتا رہا ہے۔ اس موضوع کو جب ہم با قاعدہ ایک مخصوص طرزِ فکر میں تشکیل ہوتا دیکھتے ہیں۔ تو اس میں توازن، فکر کی سنجیدگی، اور فطرت کے قریب قریب تجزیہ کا وہ انداز بھی ابھرتا ہے۔ جو اس کا مکمل طور پر نہ سہی۔ لیکن ایک متوازن اور فکری طور سے احاطہ ضرور کرتا ہے۔ رشید امجد کے یہاں اس موضوع کے تمام حوالے، واسطے اور رابطے اسی فکری توازن اور سنجیدہ نظری کے حامل نظر آتے ہیں۔

> ''زندگی ہے ہی عجیب چیز، اتنی مضبوط کہ ستاروں پر کمند ڈالنے کا حوصلہ، اور اتنی کمزور کہ ایک سانس کے بعد دوسرا سانس غائب ہو جائے اور سب کچھ ختم ۔۔۔۔ یہ ساری تگ و دو تو خود کو پانے اور جاننے کی ہے۔ سارا کھیل ظاہر اور باطن کا ہے۔ ایک پراسرار آنکھ مچولی۔''(۱۷۹)

یہاں زندگی مسلسل کش مکش، جاننے اور نہ جاننے کا کھیل ہے۔ جوں جوں یہ کوشش اور تگ و دو آگے بڑھتی ہے۔ اس کے اسرار اور بھی آگے بڑھتے جاتے ہیں۔ ''جو پایا'' ، ''کچھ نہیں پایا'' ۔۔۔۔ ''جو دیکھا'' ، ''کچھ نہیں دیکھا'' والی کیفیت ہاتھ آتی ہے۔

> ''زندگی، زندگی ۔۔۔۔ تگ و دو، کسی دن اچانک آنکھ کھلے گی۔ تو محسوس ہوگا۔ کہ یہ سب کچھ تو واہمہ تھا۔ ایک خواب، خواب در خواب ۔۔۔۔''(۱۸۰)

اور کبھی اس تصور زندگی کی حقیقت جانتے ہوئے۔ ایک عام انسان جو دنیا اور دنیاداری کے حوالے سے زندگی کو دیکھ رہا ہے۔ کی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن اس میں بھی ایک فکری گہرائی اور سوچ کا نیا زاویہ ابھرتا ہے۔

> ''بس زندگی اتنی سی تو ہے۔ درمیانے درجے کے گھر میں پیدا ہو کر خواب دیکھنا، کالج کے دنوں میں خاموش سا عشق کرنا، اور کتابیں رٹ رٹ کر چھوٹا موٹا افسر بن جانا۔ پھر روایتی سگھڑ بیوی، بچے، بچوں کا مستقبل، اور اب زندگی کی شام، جس کی دہلیز پر کھڑے ہو کر مڑ کر دیکھتا ہوں تو سب دھندلکا ۔۔۔۔ دھندلکا۔''(۱۸۱)

یہی دھندلکا آخر کار ذہن انسانی پر زندگی کی اصل حقیقت کا راز فاش کرتا ہے۔ دھندلکوں کے اندر اتر کر حقیقت کا

کھوج پانا ہی تجربہ اور مشاہدہ بنتا ہے۔

''زندگی بھی عجیب چیز ہے۔ سانس کے ایک طرف منظر، اور دوسری طرف دوسرا منظر۔'' (۱۸۲)

اگر دیکھا جائے تو زندگی کی عرق ریزی سے ہی زندگی کا کھوج ملتا ہے۔ رشید امجد زندگی کی حقیقت کو زندگی برت کر ہی سمجھتے ہیں۔

''۔۔۔۔اس وقت وہ ورکشاپ میں کام کرتا تھا۔ دن بھر ہتھوڑوں کی آوازیں، کرچ کرچ ہو کر شام کو گھر لوٹتا۔ تو کہانی دبے پاؤں اس کے پیچھے آتی ۔۔۔۔صبح آنکھیں ملتے اٹھنا، جلدی جلدی چائے کے کپ میں رس بھگو کر کھانا، پھر وہی روزانہ کی مشق ۔۔۔۔۔سائیکل پر دوڑتے ہوئے چڑھنا، ورکشاپ میں داخل ہونا ۔۔۔۔ یہ وہ دن تھے۔ جب اس کی خواہشیں قدم قدم پر دم توڑتی تھیں۔ چیزیں اور لوگ آنکھیں مارتے، اس کے پاس سے گزر جاتے تھے۔ لیکن وہ نہ تو کسی چیز کو لے سکتا تھا۔ نہ چھو سکتا تھا۔ بس دیکھتے رہنا ہی اس کا مقدر تھا۔'' (۱۸۳)

زندگی کا یہ وہ پلیٹ فارم ہے۔ جہاں تجربہ تو یقیناً تجربہ ہی ہے۔ لیکن مشاہدہ بھی تجربے کا دوسرا نام ہے۔ یہیں سے، اسی پلیٹ فارم سے ''تماشائے اہلِ کرم'' ممکن ہوتا ہے۔ یہیں سے فقیری کے لباس اور درویشی کے ذائقے ملتے ہیں۔ یہی وہ گرم و سردِ زمانہ ہیں جو زندگی کے پرت در پرت کھولتے چلے جاتے ہیں۔

افسانہ ''سہ پہر کی خزاں'' میں وہ زندگی کو لامحدود خواہشات رکھنے والے پرندے کا نام دیتے ہیں۔ یہ خواہشات کبھی ایسا نہیں ہوا کہ تمام کی تمام پایۂ تکمیل کو پہنچ جائیں۔ یہ آسودگی اور ناآسودگی کا ایک سفر ہے۔

''زندگی ایک ست رنگا کبوتر، اس کے سارے رنگ کس نے دیکھے۔ کبھی کبھی ایسا ہو جاتا ہے کہ بغیر مانگے ہی مل جاتا ہے۔ مگر عموماً ایسا نہیں ہوتا۔ طلب ایک تیز رفتار گاڑی ہے۔ جو دوڑتی ہی رہتی ہے۔'' (۱۸۴)

رشید امجد کے نزدیک زندگی کا ہر پل متحرک ہے۔ ہر حرکت نئے حوادث کی آئینہ دار — ہر لمحہ نئے تجربوں اور نئے مشاہدوں کی آماجگاہ۔ اور جہاں مشاہدوں اور تجربوں میں زندگی کے تلخ رویے شامل ہو جائیں۔ تو زندگی کا تمام سراپا ہی بدل جاتا ہے۔ اس کا عنوان نئے حوالوں کے تانے بانے بننے لگتا ہے۔

''زندگی ایک ایسے تختہ سیاہ کی طرح بن جاتی ہے۔ جس پر پکے حروف میں زندگی کے معنی لکھ دیے جاتے ہیں۔ ایک ایسی تحریر، جس کے مفہوم سے ہم آشنا نہیں ہوتے۔ لیکن اس کے مطابق زندگی گزارنے کی پابندی ہوتی ہے۔'' (۱۸۵)

رشید امجد کا تصور زندگی تجربات و مشاہدات کی بھٹی سے کندن ہو کر نکلتا ہے۔ داخلی و خارجی متصادم قوتیں، داخلی گھٹن، فرار، جھنجھلاہٹ، غصہ، شکوہ شکایت، توڑ پھوڑ کے مرحلوں سے گزر کر یہ فرد بالآخر زندگی کی فطری، حقیقی اور متوازی سوچ سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ مکمل طور پر نہ سہی۔ لیکن زندگی سے متعلق رشید امجد کے فکری زاویے بہت حد تک ایک نکتے پر مرکوز ہوتے نظر آتے ہیں۔

''سارے لمحے مِلے جُلے نہیں۔ انھیں وقت کی قبر سے چن چن کر اٹھانے، اپنی جگہ رکھنے کی کوشش بے فائدہ ہے۔۔۔۔ یہی ایک سفر ہے۔ ایک لمحہ سے دوسرے لمحے، اور پیچھے مڑ کر دیکھنے کی تمنا ــ بس ایک تمنا ہے۔ ایک ایسی خواہش جو ہمیشہ رہے گی۔ لیکن کبھی پوری نہ ہوگی۔ اور اگر پوری ہوگئی۔ تو؟'' (۱۸۶)

رشید امجد کا تصورِ زندگی رفتہ رفتہ بڑا فطری اور منطقی دکھائی دینے لگتا ہے۔ اس کے مفہوم کے ساتھ کوئی فلسفہ، کوئی حکمت اور کوئی پیچیدگی وابستہ نظر نہیں آتی۔ یہاں زندگی انسانی مزاج کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہے جیسے ہم سب اسے سوچتے ہیں۔ برتتے ہیں۔ سمجھ میں آکر بھی سمجھ میں نہ آنے والی شے ــ ہر ایک اس کے سحر اور فریب میں سرگرداں۔

''زندگی ایک جھوٹ ہے۔ جس کا یقین دلاتے دلاتے عمر بیت جاتی ہے۔۔۔'' (۱۸۷)

یہاں رشید امجد کا تصورِ زندگی تمام فلسفیانہ تہہ داریوں کے مرحلے عبور کرتے کرتے اس نکتے پر پہنچتا نظر آتا ہے۔ کہ جہاں پہنچنے کا دعویٰ کیا۔ اس کا تو نقطۂ آغاز بھی ہاتھ نہیں آیا۔ یہ تصور، یہ سوچ بڑی حقیقی اور فطری ہے۔

تصورِ موت (وقت اور دریا کے روابط سے)

قبر اور موت وجود کے اختتام کے ظاہری اور داخلی حوالے ہیں۔ ان دونوں کی یکجائی ایک ہی موضوع کے حوالے سے یہاں اس لئے مقصود ہے کہ ابتدا میں رشید امجد قبر کا استعارہ ہی استعمال کرتے ہیں۔ یہ استعارہ فرد، کائنات، داخل، خارج سب کے لئے مختلف حوالوں سے مختلف صورتوں میں استعمال ہوتا آیا ہے۔ ''پت جھڑ میں خود کلامی'' کے افسانوں سے موت اور قبر کی حقیقت اور اس موضوع کے اندر ایک شعوری پختگی کا احساس غالب آنے لگتا ہے۔ اب موت ایک

کائناتی سچائی کا روپ اختیار کرتی نظر آتی ہے۔اب نہ تو پہلے جیسے اس کے خارجی پرت نظر آتے ہیں۔اور نہ ہی تحیر کی فضا ہے۔ بلکہ ذہن انسانی سے موت کی حقیقت اور صداقت پوری طرح ہم آہنگ نظر آنے لگتی ہے۔''لاشیئت کا آشوب'' میں یہ فکری گہرائی، وقت، دریا اور موت کے حوالوں کو سمیٹ رہی ہے۔

''۔۔۔۔دریا اسے دیکھ کر مسکراتا ہے۔وقت اور دریا کسی کو یاد نہیں رکھتے۔اور تم۔۔۔۔

تمھیں تو تمھارے اپنے بیٹے بھی بھول گئے ہیں۔''(۱۸۸)

یہاں موت ایک آفاقی صداقت ہی نہیں بلکہ تاریخی تسلسل کی ایک ٹھوس سچائی بھی لگتی ہے۔اسی حوالے سے''فنا'' اور''بقا'' ایک ہی وجود اور حقیقت کے دو نام نظر آنے لگتے ہیں۔''تماشا عکس تماشا'' میں اس کی صورت اس طور نمایاں ہے۔

''کالے گھور بادلوں میں مسکراہٹ چمکتی ہے۔یہ تو اپنی بقا ہے۔لیکن یہ کیسی بقا ہے۔جس کے لئے فنا کے دریا سے گزرنا پڑتا ہے۔مسکراہٹ گھنی ہو جاتی ہے۔۔۔۔''بقا''، ''فنا'' ہی کی ٹہنی کا پھول ہے۔''(۱۸۹)

انسان مانتا ہے۔ذہن بخوبی جانتا ہے کہ ہر شے کا ایک اختتام ہے۔ہر وجود کو اپنی انتہا پر پہنچ کر چپ لگ جائے گی۔لیکن فطرتِ انسانی پھر بھی اس اختتام کے بعد اور اس تک کے سفر کی پہچان میں الجھتی جاتی ہے۔یہاں موت خوف اور دہشت کی علامت نہیں۔ایک سوالیہ منظر نامہ ہے۔اس کی پہچان میں اقرار کے ساتھ انکار بھی ابھرتا رہتا ہے۔گویا تشکیک کے بعد ایمان وایقان کا سرچشمہ آتا ہے۔لیکن انتظار واضطراب کی کیفیت کبھی ختم نہیں ہوتی۔

''موت سب سے پہلے خواب بن کر اس کی آنکھوں میں اتری۔۔۔وہ سوچتا رہا۔۔۔سوچتا رہا۔۔۔۔اگلی رات موت دستک دے کر آئی، اس کے جسموں کے کواڑوں کو زور زور سے کھٹکھٹایا۔۔۔مَیں دروازہ نہیں کھولوں گا۔''(۱۹۰)

یہاں رشید امجد کی سوچ کا حکیمانہ پہلو اس بات کا تعین ضرور فراہم کرتا ہے۔کہ اب تصور فنا رموت اور قبر کے موضوعات — روح، روحانیت، وجدان وعرفان کے عناصر باقاعدہ طور پر یکجا ہو رہے ہیں۔جو مجموعہ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں باقاعدہ ایک فکری گہرائی اور معنوی دبازت کے ساتھ ابھرتے ہیں۔

''صدیوں کی دھول قبروں کے نشان مٹاتی چلی جاتی ہے۔اپنی ہی قبر پر پاؤں رکھتا ایک نوجوان تیزی سے گزر جاتا ہے۔''(۱۹۱)

یہاں موت اور قبر کا موضوع ایک تاریخی صداقت اور اس کا جواز بن رہا ہے۔لیکن چونکہ مادی جسم کی اپروچ ابھی ساتھ ساتھ ہے۔خارجی زندگی کے معاملات بھی ہمراہ ہیں۔ذہن پھر سوچتا ہے۔

''تو کیا مَیں کوئی قبر ہوں۔کیا قبریں بھی احساس رکھتی ہیں۔ان کا بھی کوئی جذبہ ہوتا ہے۔یا پھر یہ کہ مَیں کوئی اور ہوں۔ اور قبر میرے ارد گرد کہیں اور ہے۔ جو مجھے نظر نہیں آتی۔'' (۱۹۲)

اب موت اور قبر، زندگی اور غم ایک مربوط حوالہ بن جاتے ہیں۔زندگی اور موت کا چولی دامن کا ساتھ منظر پر ابھرنے لگتا ہے۔

''یہ موت، یہ دکھ کیا ہے۔کیا زندگی دکھ ہی کا ایک طویل لمحہ ہے۔جس میں پل بھر کے لئے خوشی کا کوئی پرندہ چہکنے لگتا ہے۔لیکن کوئی صیاد اگلے ہی لمحے اسے اپنے جال میں پکڑ لے جاتا ہے۔۔۔۔مجھے کئی بار احساس ہوتا ہے۔کہ موت میرے اندر ہی کہیں چھپی بیٹھی ہے۔بس کسی دن ظاہر ہو جائے گی۔'' (۱۹۳)

''وقت اور موت کبھی مکالمہ نہیں کرتے۔'' (۱۹۴)

یہاں وقت اور موت کا ایک ہی مفہوم اور ایک ہی رہگزر ہے۔ہر شے کو روندتے ہوئے نکل جانا۔ رشید امجد نے اسی حوالے سے موت اور وقت کی اکائی کو تاریخی صداقتوں کے دوراہے پر لا کھڑا کیا ہے۔یہ انسان کے لئے لمحۂ فکریہ اور جائے عبرت ہے۔نامی اور عامی، سب اس کی زد میں ہیں۔یہاں ''موت'' اپنی آفاقی اور تاریخی صداقتوں کی امین بن رہی ہے۔جس کا گواہ انسان خود ہے۔

''سامنے اس کی قبر ہے۔۔۔۔تو یہ میری قبر ہے۔اداسی احاطہ میں بوند بوند ٹپک رہی ہے۔ مَیں جس کے لئے وقت رک جایا کرتا تھا۔جس کے نام کے بغیر تاریخ نے آگے بڑھنے سے انکار کر دیا تھا۔۔۔۔تو میں یہ اب اس ٹوٹی قبر کی صورت باقی رہ گیا ہوں۔شاید مدتوں سے کسی نے فاتحہ بھی نہیں پڑھی۔'' (۱۹۵)

یہاں موت کی حقیقت اور اس کی صداقت کو رشید امجد ایک تقابلی صورتِ حال سے بھی اجاگر کر کے اس یقین کو مزید تقویت دیتے ہیں کہ ہر شے، ہر انسان کو بالآخر مقامِ فنا سے گزرنا ہے۔زندگی جس کے تعاقب میں موت ہے۔اس موت سے ہی اس کا حسن اور اہمیت دوچند ہوتی ہے۔

شناخت کا روحانی اور آفاقی پہلو

تسخیر ذات و کائنات ۔۔۔۔ دو بڑے موضوعات، دو بڑے فکری نظام جو ہر مکتبۂ فکر کے ہمیشہ پیش نظر رہے ہیں۔ کبھی مذہب اور روح کے حوالے سے انھیں پرکھا، سمجھا گیا۔ اور کبھی فلسفہ وسائنس نے ان کے پرت کھولنے کی کوشش کی۔ یہ موضوع اپنی ذات میں آج بھی حل طلب ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ذہن انسانی نے ممکنہ طور پر اس کی خارجی اور داخلی جہتوں کو ٹٹولا ہے۔

رشید امجد بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ لیکن شناخت کا مسئلہ ان کے یہاں نہ صرف بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ بلکہ اس کا مسلسل ارتقا ہے۔ جو خارج سے داخل کی طرف محوِ پرواز ہے۔ داخل میں جو قوتیں ابتدا میں اس کے اندر وجود کو تسخیر کرتی ہیں۔ ان کا داخلی ارتقاء مسلسل عمل کی حالت میں ہے۔ ''پت جھڑ میں خود کلامی'' کی کہانیوں میں یہ ارتقائی حالت بہت متحرک نظر آتی ہے۔ کسی مخصوص فکر میں بدلنے اور متعین حالت کو پانے کے لئے یہ عمل جاری وساری ہے۔ ''منجمد موسم میں ایک کرن'' اور کہانی ''بے راستوں کا ذائقہ'' میں اس کی صورتیں متنوّع اور منظر وسیع ہے۔ یہ شناخت کا آفاقی پہلو ہے۔ جس کا اختتام بھی آغاز بن جاتا ہے۔

> ''جوں جوں اپنا آپ کھولتا ہوں۔ دھند بڑھتی جاتی ہے۔ اور اسے اپنا آپ نظر آنے کی بجائے چیزوں کے ایسے ایسے چہرے نظر آنے لگتے ہیں جنھیں کبھی دیکھا نہ سنا۔ اپنے آپ پر منکشف ہونا، ایک عجیب لمحہ ہے۔ اور شاید ایک عجیب لذت ۔۔۔۔ میں اپنے آپ کو دیکھنا چاہتا ہوں۔ اپنے آپ پر منکشف ہونا چاہتا ہوں۔'' (۱۹۶)

یہ شناخت وانکشافات کے سلسلے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ کہ پھر جیسے اچانک کوئی روحانی، وجدانی کیفیت اور لمحہ آ جاتا ہے۔

> ''ازل سے ابد تک میں ۔۔۔ میں ہی میں ۔۔۔ میں ڈبکیاں کھاتا ہوں، ڈوب ڈوب جاتا ہوں۔ چاروں طرف ایک سمندر ہے۔ اور مَیں کچھ بھی نہیں۔'' (۱۹۷)

شناخت کا مسئلہ دراصل انسان کی روح کا ایک سوال بن کر ابھرتا ہے۔ رشید امجد کے یہاں ہم اسے با قاعدہ ایک نظام کی تشکیلی صورت کا نام دے سکتے ہیں۔ ابتدا میں ان کا فرد خود اپنے آپ سے ہی متصادم ہو جاتا ہے۔ الجھتا ہے۔ کرب واذیت کے مرحلے آتے ہیں۔ انکار واقرار کی کیفیات ہیں۔ انھی سے وہ اپنے ہی جیسا ایک وجود اپنے اندر تلاش کر لیتا ہے۔ اسی سے اپنی تنہائی میں باتیں کرتا ہے۔ سوال وجواب میں مشغول ہے۔ بحث وتکرار کا انداز ہے۔ پھر یہ دوئی

رفتہ رفتہ ایک ٹھوس، مجسم کردار کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ کبھی مرشد، کبھی شیخ اور کبھی سادھو کا نام پاتی ہے۔ ''نارسائی کی مٹھیوں میں'' اس کا ظہور پہلی مرتبہ ہوتا ہے۔ پھر دس سال کے لئے یہ منظر سے غائب ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ غائب نہیں ہوا۔ بلکہ رشید امجد کی ذات میں، اسی کا حصہ بن کر، ان کے فکر و خیال کی متلاطم موجوں کے تھپیڑے سہتا رہا۔ جب وہ پختگی فکر و نظر پا گیا۔ تو روح اور وجدان کی اکائی بن کر مرشد کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اب شناخت کے آفاقی پہلو میں روشنی کا سفر اور روحانی مرحلے اسی کی ہدایت میں طے ہوتے ہیں۔ لیکن پھر بھی اگر ذات اور روح کی تڑپ ہوگی۔ تو یہ مرشد فرد کے اندر سے ابھرے گا۔ رشید امجد کا یہ سارا فلسفہ اور پہچان و شناخت کی حقیقت یہی ہے۔

> ''ایک نہ ایک لمحہ یا مقام تو ضرور ایسا ہے۔ جو صرف اور صرف اپنا ہوتا ہے۔ جہاں کوئی دوست، ماں باپ، بیوی بچے شرکت نہیں کرتے۔ تنہائی کا لمحہ۔۔۔۔ اپنا لمحہ۔۔۔ میں اس ایک لمحے کی لذت میں گم رہنا چاہتا ہوں۔'' (۱۹۸)

تنہائی کا وجود رشید امجد کے یہاں معرفت ہے۔ معرفت ذات و کائنات سب حوالے اسی سے جنم لیتے ہیں۔ یہ تنہائی تلاش حقیقت ہے۔ انسان اور کائنات کے ازلی و ابدی رشتے کی پہچان ہے۔ دریافت ہے۔ بازیافت ہے۔ خارج میں بھی۔ اور داخل میں بھی۔

> ''اور اپنے اندر گھنے جنگل میں اتر گیا۔ گھنے درختوں کی ہری خوشبو چاروں طرف پھیل گئی۔ تنہائی بھی کیا چیز ہے۔ آدمی چاہے تو بھرے مجمعے میں تنہا ہو جائے۔ ساری آوازیں یکدم سکوت میں بدل جاتی ہیں۔'' (۱۹۹)

''من و تو'' کا اسرار رشید امجد کا پسندیدہ موضوع ہے۔ اگر ہم ان کے فکری سفر کے کسی گوشے کو ''نقطۂ عروج'' کا نام دے سکتے ہیں۔ تو وہ یہی موضوع اور موضوعاتی سچائی ہے۔ ''من و تو'' کے اندر ذات اور کائنات کا رشتہ، خالق اور مخلوق کا باہمی تعلق، ہر شے، ہر وجود کا اپنی دوئی اور اس کے حوالے سے تضاد اور مترادف کی ایک توانا سوچ کو جنم ملتا ہے۔ تمام سوالات کی داخلی اور خارجی سطحیں اسی نکتے سے ابھرتی ہیں۔ تمام اسرار و رموز اسی پہلو سے ظاہر ہوتے ہیں۔ یہی ''معرفت'' کی سب سے بڑی شناخت ہے۔ زندگی اور کائنات کے خارج اور داخل کے درمیان ایک تحیّر ہے۔ جو مانع بھی ہے اور موجب بھی۔ مشاہدے کی تیز سطح اور تجربے کی انحصاری قوت کے مطابق ہی انسان اس تحیر کے مرحلے سے نبرد آزما ہوتا ہے۔

> ''یہ سب ایک دائرہ ہے۔ دائرہ در دائرہ۔ جس کی ایک سطح پر تو پہنچا جا سکتا ہے۔ لیکن دوسری

> سطح پر انقطاع ہو جاتا ہے۔ اور تیسری حقیقتہ الحقیقت کے بیابانوں کی سطح ہے۔ جہاں سر گشتگی اور تحیّر کے سوا کچھ نہیں۔ جو راز ہے۔ وہ راز رہے گا۔ جو وارد ہے۔ اسے بخوشی برداشت کرے۔" (۲۰۰)

یہ جو "وارد" ہے۔ یہی حاصل ہے۔ یہی وصول ہے۔ برتن کتنا ہے۔ اور اس میں کتنا انڈیل دیا گیا۔ کتنی بصارت سے کتنی بصیرت ملی۔ علم اور لاعلمی کے سلسلے یہیں سے آغاز پاتے ہیں۔ لاعلمی میں بھی ایک اسرار ہے۔ ایک معرفت ہے۔ رشید امجد کا یہ موضوع اس دور کی کہانیوں میں بہت نمایاں اور اہم ہے۔ کسی "وجود" کا خارج لاعلمی ہی ہے۔ وہ "موجود" ہوا۔ تو اس سے علم کے سوتے پھوٹے۔ علم کے سوتوں کا پھوٹنا، گیان و وجدان کا ملنا، آشنائی، وصال، فراق، لذت، کرب سب مرحلے اس سے سلسلے وار وابستہ ہو جاتے ہیں۔

> "۔۔۔۔اپنے آپ کو پالینا ہی تو ایک عذاب ہے۔ آدمی جتنا کم جانے۔ اتنا ہی اچھا ہے۔ لاعلمی ایک نعمت ہے۔ نہ جاننے میں بھی ایک اسرار ہے۔ خوابوں کے پیچھے بھاگتے جائیں۔ دھند کے ساتھ دھند ہو جائیں۔ تین سمتوں کی پہچان اور چوتھی سمت کا اسرار۔۔۔۔" (۲۰۱)

وہ فنا اور بقا کی روحانی صداقت کو انھی وجدانی کیفیات میں بھی تلاش کرتے ہیں۔ یہاں تجرباتی سطحیں فعال نظر آتی ہیں۔

> "مَیں نے پوچھا، اے شیخ، یہ فنا اور بقا کا کیا فلسفہ ہے۔ شیخ نے تالاب میں ہاتھ ڈال کر باہر نکالا تو مَیں نے دیکھا۔ ان کی ہتھیلی پر شعلہ پھڑ پھڑا رہا ہے۔ پھر شیخ نے گرم تنور میں ہاتھ ڈال کر نکالا۔ تو اس پر برف کا ایک ٹکڑا چمک رہا تھا۔۔۔۔ وہ مسکرائے۔ فنا اور بقا ایک ہی سلسلے کی دو سمتیں ہیں۔" (۲۰۲)

لمحہ، وقت، زماں کا اسرار کیا ہے۔ ان کی تخلیقی قوت کا راز کیا ہے۔ اس کی حدود کہاں تک ہیں۔ اس کی رفتار اور سرعت کہاں تک ممکن ہے۔ وجود کا ان کے ساتھ کیا رشتہ ہے۔ ازل اور ابد کے درمیان اس کا تسلسل کیا ہے؟ یہ تمام سوالات اور نکات رشید امجد کے یہاں آفاقی شناخت کے اہم عنوانات ہیں۔

> "ایک لمحہ۔۔۔۔ ہاں، صرف ایک ہی لمحہ، کبھی مل جاتا ہے۔ اور کبھی پوری زندگی گزار کر بھی نہیں آتا۔ اس کے باہر پانی کی ایک منہ زور لہر ہے۔۔۔۔ جو آہستہ آہستہ سب کو کھینچ کر تہہ

میں لے جاتی ہے۔ یہ سارا منظر سونے اور جاگنے کے درمیان کا ہے۔ خواب کے لمحوں اور جاگنے کے لمحوں کے درمیان ایک وقفہ ہے۔ جہاں سے کبھی ہم پلک جھپکتے میں گزر جاتے ہیں۔ اور کبھی ہمیشہ کے لئے وہیں رہ جاتے ہیں۔'' (۲۰۳)

یہی ایک لمحہ وجدانی ہے۔ یہیں سود وزیاں ہو جاتا ہے۔ یہی گھڑی وصل کی ہے۔ اور یہی فراق بھی۔ جزو کل، تسخیرِ ذات، آ گہی کی دولت، سارے حوالے، نظریے اس کے ساتھ وابستہ ہیں۔ یہی شناخت کی بنیاد بنتا ہے۔ اسی سے وقت کی انمٹ طاقت ابھرتی ہے۔

یہ لمحہ، اس کی پہچان بڑی اہم اور آفاقی ہے۔

''ایک ہی لمحے میں کئی جہانوں میں رہنے کی لذت، پلک جھپکتا ہے تو۔۔۔ برگد کا پیڑ، سوکھی انتڑیوں پر لپٹی دانائی میں شناسائی کی لذت۔۔۔'' (۲۰۴)

شناخت اور پہچان درحقیقت خودی اور بے خودی کا سفر ہے۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''لمحہ کی بات''، ''بند کنویں میں سرسراہٹ''، اسی کیفیت پر مبنی موضوعات ہیں۔

رشید امجد محسوسات کی داخلی کیفیات کی عکاسی بھی خوب کرتے ہیں۔ یہ وجود کی داخلی تسخیر ہے۔ اس کی روحانی آ گہی ہے۔ جو تکمیل کے مرحلوں سے ہمکنار ہے۔ قدم قدم پر محتاط ہونا، جوابدہی کا احساس، اطاعت گزاری کے جذبے دامن گیر ہیں۔

''ایک درویش پر بڑا خوف طاری تھا۔ کسی نے پوچھا۔ یہ خوف کس لئے۔ جواب دیا۔ محبوب کے حضور پیش ہونے جا رہا ہوں۔۔۔ تو پھر خوف کیسا؟۔۔۔ جواب دیا۔ جو کچھ اندر ہے۔ ظاہر ہو جائے گا۔'' (۲۰۵)

سوال ابھرتا ہے۔ منزل کہاں ہے؟ منزل کہیں بھی نہیں۔ سفر کیا ہے؟ ہمیشہ پا در رکاب رہنا۔ کیا جزو کا کل سے مل جانا ہی انتہائے سفر ہے؟۔۔۔ کیا معرفت اولیٰ میں وصال کی لذت ہی لذت ہے؟۔۔۔ یہ تمام حوالے، سوالات، جو اس زاویہ نگاہ سے ابھرتے ہیں۔ سوالات ہی رہتے ہیں؟ رشید امجد کے یہاں ان کا ایک ہی منطقی نتیجہ ہے۔

''سمندر میں اتر کر بھی دیکھ لیا۔ یہ لذتیں اور کڑواہٹیں بھی اسی طرح ہیں۔ بس منظر ہی بدلتے ہیں۔'' (۲۰۶)

روح اور آفاق کی شناخت کا محور اور مرکز یہی اسرار اور سرمستی ہے۔ جو کسی بھی لمحے کسی بھی وجود میں ڈھل کر کسی

بھی کیفیت میں ظاہر ہوسکتی ہے۔ یہ رشید امجد کی محسوساتی سطح کی تیز رفتاری اور ان کے قاری کے ساتھ گہرے محسوساتی رابطے کی بھی دلیل ہے۔ وہ ہر طرح سے، ہر حوالے سے، ہر درجے میں ایک بات کہتے، موازنہ کرتے ہوئے تجزیاتی نقطۂ نظر پیدا کرتے ہیں۔

> ''اے شیخ، میں تو عرصہ سے غیر کی محبت میں مبتلا ہوں۔ خواہشوں کا منہ زور ریلا ہے۔ کہ اپنے ساتھ بہائے لئے جا رہا ہے۔ وہ میرے کندھے پر ہاتھ رکھتے ہوئے کہتی ہے۔ لابی میں کیوں بیٹھے ہو۔ ہال میں چلو ناں ۔۔۔ شو شروع ہونے والا ہے ۔۔۔ تھوڑی دیر بعد وہ سٹیج پر رانجھے کے ساتھ نمودار ہوگی۔ اور اس کی ونجلی کی تان پر نثار ہونے کی اداکاری کرے گی۔ لوگ تالیاں بجائیں گے۔ اور مَیں ۔۔۔ مَیں؟'' (۲۰۷)

یہاں رشید امجد کا انداز بالکل منفرد اور جداگانہ ہے۔ ایک ہی لمحہ — ایک ہی ساعت — وجود اور روح — خارج اور داخل میں سرمستی اور خود فراموشی کی کیفیات کو تحریک ملتی ہے۔ رشید امجد وجود کی خارجی مدہوشی سے روحانی سرمستی کی کیفیات کو جنم دیتے ہیں۔ یہی کچھ کھو کر پانے کا مرحلہ ہے۔ اندر باہر کچھ نہیں۔ سب ایک ہی ایک ہے۔ کیفیت کا تسلسل، جو چاروں طرف پھیل کر موضوع کا احاطہ کرتا ہے۔ رشید خیال اور احساس کے لئے ماحول کو خود ہی تشکیل دیتے اور پھر اسی خیال کو ساتھ لئے ہر شے کو اصل جگہ پر پہنچا دیتے ہیں۔ یہاں ان کا وہی خیال، جذبہ حقیقتِ حال کے موافق ہو جاتا ہے۔ جس طرح مستان شاہ کی قبر کا سارا منظر خیالی ہو کر لوٹتا ہے۔ تخیل کا سارا سحر ٹوٹتا ہے۔ زمانے سمٹ جاتے ہیں۔ لیکن کیفیت کا سحر باقی ہے۔ اور حقیقت کچھ اور۔

> ''موٹر سائیکل سٹارٹ کرنے سے پہلے میرا ہاتھ غیر ارادی طور پر جیب میں پڑے اس کے خط سے جا لگتا ہے۔ مجھے معاف کر دینا۔ میں اس کی ونجلی کے سامنے Resist نہیں کر سکی۔'' (۲۰۸)

یہاں ''ونجلی'' روح کی وہ سرشاری ہے جب جزو کل میں اور قطرہ سمندر میں ڈھل جائے۔ یہاں تلاش کرنے والا بھی ''خود'' — اور تلاش ہونے والا بھی ''خود'' — سارا سفر تلاش کا ہے۔ پہچان کا ہے۔ اور راستہ خطر سے بھرپور — نفس کا خطرہ — خارج کا خطرہ — ظاہر کا خطرہ — اندر کی دہشت — جو پا گیا۔ وہی پار اترا۔ ''دل دریا'' میں یہی داخلی جذب و اسرار ہے۔ انھی مرحلوں کا خوف، انھی کیفیات سے الجھنے کا کرب۔ جو پیر و مرید کی بات چیت میں ڈھل رہا ہے۔

''یہ پار جانے کا خوف، اس سے کیسے چھٹکارا پایا جا سکتا ہے۔ یہ سوچ کر کہ آدمی ساری عمر اسی کنارے سے رہے۔ لیکن دوسرا کنارہ آوازیں جو دیتا ہے۔ اس کی پکار سن کر رات کو آنکھ کھل جاتی ہے۔۔۔۔ اور اپنے آپ سے ملنے کی یہ تمنارات کو جگا دیتی ہے۔'' (۲۰۹)

یہ شناخت، یہ کیفیت فاصلوں اور راستوں سے نہیں ماپی جاتی۔ لمحہ بھر کا کھیل ہے۔ کوئی پا گیا — کوئی رہ گیا۔

''یوگی نے اپنے یوگ کے زور پر دریا کی لہروں پر قدم رکھا۔ اور قدم قدم چلتا پار ہو گیا۔ ویدانتی اس کنارے پر بیٹھ گیا۔ اس نے سوچا اور سوچ کی لہروں پر چلتا دریا کی اتھاہ گہرائیوں میں سے ہو آیا۔ دوسرے کنارے پہنچ کر یوگی نے طنزاً آواز دی۔ مَیں تو پار اتر لیا۔ ویدانتی سوچ کے سمندر سے نکلا۔ اور ٹھہر ٹھہر کر بولا۔ لیکن میں اس کی گہرائیوں سے ہو آیا۔'' (۲۱۰)

شناخت کا یہ سفر، روحانی اور کشفی مرحلے ان کے یہاں مسلسل ارتقاء پذیر ہیں۔ شاید اسی لئے، کہ شناخت کی حتمی کوئی صورت نہیں۔ اس کی کوئی متعین شدہ منزل نہیں۔ چلتے رہنا۔ حقیقت کی جستجو اور تڑپ کے ساتھ۔ زندگی یہی ہے۔ یہی شناخت کو پانے کی صورت بھی ہے۔ مجموعہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' افسانہ ''دشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذت''، ''نہیں تعبیر کوئی'' اور ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو'' اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ''قطرہ'' اپنے ''کُل'' سے وصال کے لئے تڑپتا ہے۔ مرشد کا کردار پھر فرد کے لئے چراغ ہدایت لے کر ابھرتا ہے۔

''اس نے سر ہلایا۔ لیکن خوابوں کی لذت؟''
شیخ مسکرائے۔ ایک خواب اور بھی ہے۔ جس کی لذت سب سے انوکھی ہے۔ خود کو جاننے کا خواب۔۔۔۔ اسی خواب کی لذت اس کے لئے بھی اجنبی تھی۔۔۔۔ ایک رات وہ دیر تک درگاہ کے ایک کونے میں بیٹھا شیخ کا بتایا ہوا ورد کر رہا تھا۔ شیخ ایک عجیب پر اسرار ہیولے کی طرح اس پر منکشف ہوئے۔ اور اس لمحے اس نے وہ کچھ دیکھا۔ جو اس سے پہلے اسے معلوم نہ تھا۔'' (۲۱۱)

شناخت کو پانے کا یہ وہ سفر ہے۔ جس کی کوئی انتہا نہیں۔ جتنا آگے بڑھو، جتنا اس کے اندر اترتے جاؤ۔ گہرائیوں کے در وا ہوتے جاتے ہیں۔ بے زبان کو زبان ملتی جاتی ہے۔ بے علم، علم کی نیرنگیوں سے فیض یاب ہوتا جاتا ہے۔ آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون کے مرحلے آتے جاتے ہیں۔ ذات کائنات میں ڈھلتی جاتی ہے۔

رشید کے یہاں روحانی کیفیات کا بھی ایک سفر ہے۔ ''وہ'' جس نے کئی برس پہلے اپنے مرشد کے پیچھے دلہن، ڈھولک، شہنائیاں چھوڑی تھیں۔اب خود مرشد بن کر اپنے بیٹے کی شادی پر ماحول کو اپنی داخلی فاتحانہ کیفیت سے مسخر کرنا چاہتا تھا۔اور پیچھے پیچھے آنے والی عورت گویا علامت ہے کہ اب مادے کی محبت پھر اسے اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔ ''نہیں نہیں'' وہ چیختا ہوا دوڑتا ہے۔

افسانہ ''دشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذت'' ایک روحانی سرشاری ہے۔تنہائی کی لذت، اس کی تخلیقی قوت، اس کے اسرار ورموز اور صوفیانہ واردات کی اکائی نظر آتا ہے۔نیند، عالمِ بیداری، شعور، لاشعور، خواب، حقیقت، سب حوالوں میں کیفیت اور منظر موجود ہے۔اور موجود نہیں بھی ہے۔وقت کا دورانیہ جیسے صدیوں کی مسافتیں سمیٹ کر پھر ایک نقطہ پر آن کھڑا ہے۔

''ساری زندگی بھی تو اسی طرح کا ایک سفر رہی۔ایک اَن دیکھے کی تلاش، کچھ ملا، کچھ نہیں ملا۔اور اب اس صحرا میں بھی وہی نہ ختم ہونے والا سفر، اَن دیکھے کی تلاش، مڑ کر دیکھا۔
کھڑکی کا کہیں نام ونشان بھی نہیں۔'' (۲۱۲)

اور یہی '' کچھ نہیں ملا'' سے شناخت کا ایک سفر شروع ہو جاتا ہے۔لیکن جو'' کچھ ملا'' یہ ''جزو'' سے ''کل'' ہونے کا تصور ہے۔سرشاری ہے۔ یہاں آفاقی صداقتیں ابھرتی ہیں۔ کیونکہ اب بات ''جزو سے کل ہونے کی خواہش'' نہیں۔ بلکہ لفظ لذت استعمال ہوا ہے۔گویا خواہش مشاہدہ، سب کچھ تجربے سے ہم رنگ ہو رہا ہے۔اب تلاش اور جستجو میں ایک سکون، ٹھہراؤ اور اعتراف کی کیفیت بھی ہے۔انسان ہر حال میں اپنے ''کل'' کا ہی حصہ ہے۔اس تک پہنچنا ہی اسرار ہے۔سارے راستے، ساری تلاش کا سفر اسی پر ختم ہوتا ہے۔اس کے علاوہ کوئی اور راہِ فرار نہیں۔اور نہ متبادل ٹھکانہ، گویا سفر جہاں سے شروع کیا تھا۔'' پہنچی وہیں پہ خاک'' والی بات بن جاتی ہے۔

افسانہ ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو'' میں روحانی سرشاری اور شناخت کا ایک اور منفرد پہلو اجاگر ہوتا ہے۔تسخیر سے زیادہ مسخر ہونے کی لذت، قتل کرنے کی بجائے مقتول ہونے کا جذبہ، باہر کی دنیا میں کوئی تلاطم نہیں۔لیکن اندر ہی اندر، جیسے صدیوں، زمانوں کے تجربے، مشاہدے اور وقوعے رونما ہو گئے ہیں۔ یہ روح کے نئے تجربوں کا پراسرار سفر ہے۔رشید امجد بلاشبہ نئے تجربوں کا خالق ہے۔اور نئے مشاہدوں کا مالک کل۔اس حوالے سے رشید امجد روایت شکنی کا بھی نام ہے۔جو پرانے تجربوں میں نئے تجربوں کی شراب انڈیلتا ہے۔

''وہ جو چاہا جاتا تھا۔آج خود چاہنے والا بن کر اس کی راہ تک رہا تھا۔۔۔اسے معلوم ہی نہ

تھا۔ کہ چاہنے کی طلب کیا شے ہے۔ انتظار کے اس الاؤ میں پل پل سلگنے کی بھی اپنی ایک لذت ہے۔ ایک بولتی تنہائی، جس کے معنی تو ہیں۔ لیکن آواز نہیں۔۔۔ پریم میں دوئی نہیں۔ یکتائی ہوتی ہے۔" (۲۱۳)

یہاں شناخت کا لامحدود تصور، اس کے تمام حوالے، ساری سمتیں ایک نکتے پر مرکوز ہو جاتی ہیں۔ اور یہ نکتہ انسان کی داخلی زندگی ہے۔ اس کے اندر کی دنیا۔ جو روحانی ہنگاموں اور سرشاری سے بھرپور ہے۔ یہ تصوف کا رنگ بھی ہے۔ اور روحانی اسرار و رموز بھی

"میں اپنے چھوٹے سے وجود سے نکل کر اس کی کائنات میں گم ہو گیا ہوں۔ اور نجانے کتنی دیر وہاں رہا۔ شاید رات کے پچھلے پہر تک۔۔۔ کائنات کے اختتام تک۔۔۔ ازل سے ابد تک۔۔۔" (۲۱۴)

جہاں تک رشید امجد کے روحانی موضوعات کا تعلق ہے۔ رشید امجد اپنے روحانی اور کشفی نقطۂ نظر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"اعیان نامشہود تک ہماری رسائی براہِ راست ممکن نہیں۔ ہم جسے معنویت سمجھتے ہیں۔ وہ دراصل بے معنویت ہے۔ چنانچہ حقیقت کو سمجھنے کے لئے ہم کو ایک بار پھر موجود سے ناموجود کی طرف جانا پڑتا ہے۔۔۔ صوفیا اپنی نفی کے بعد اثبات کا سفر شروع کرتے تھے۔ ۔۔۔ کلی حقیقت اور کلی معنویت کا کوئی کلی تصور موجود نہیں۔ موجود سے ناموجود کی طرف جانا اور پھر اس نقطہ سے دوبارہ موجود کی طرف لوٹنا ایک کشفی عمل ہے۔ یہ سارے عنوانات اسی کشفی عمل اور مابعد الطبعیاتی پروسس کی علامتی صورتیں ہیں۔" (۲۱۵)

اس کی روشنی میں تصوف کی تعریف اور وضاحت دیکھنے کی ضرورت ہے۔

"۔۔۔ امام غزالی نے تصوف کو قرب الٰہی اور ذوق یعنی براہِ راست روحانی مشاہدے سے تعبیر کیا ہے۔۔۔۔ شیخ عبد القادر جیلانی کی قریبی روحانی اولاد میں محی الدین ابن العربی تھے۔۔۔۔ وحدت الوجود کا عقیدہ انھی سے منسوب ہے۔۔۔ صحابہ کرام اور سلف صالحین کے زمانے میں بھی یہ نام (تصوف) موجود نہ تھا۔ لیکن اس کی حقیقت ہر شخص میں جلوہ گر تھی۔۔۔" (۲۱۶)

گویا یہاں پر تصوف ایک داخلی کیفیت کی صورت میں موجود ہے۔اور داخلی کیفیت میں وہ تمام موضوعات اور عنوانات دخیل ہیں۔ جو روحانی اور قلبی واردات سے متعلق ہیں۔محض اوپر سے اوڑھنے والی کوئی چیز یا شے نہیں۔اور نہ ہی شعوری کوشش سے کسی راستے یا نقطۂ نظر کو اپنانے کا نام ہے۔

پروفیسر صفی حیدر دانش لکھتے ہیں:

''نفسِ تصوف و باطنیت کی تعریف حدِ امکان سے باہر ہے۔وہ کسی خاص طریقۂ عبادت یا آئین پرستی کا نام نہیں۔ بلکہ ایک بادۂ بے نام کا نشہ، روح محبت کا نغمہ، کائنات کے دل کی دھڑکن اور قلبِ انسانیت کی آواز ہے۔'' (۲۱۷)

صفی حیدر دانش نے اندط رحل کی کتاب Mysticism کے صفحہ ۸۲ کا حوالہ دیا ہے۔اندط کے خیال میں:

''حقیقی تصوف کی بنیاد انسان کی شخصیت میں جاگزیں ہے۔اس لئے اساسی طور پر وہ ایک ایسی حقیقت ہے۔جو صرف قلب سے تعلق رکھتی ہے۔''

اسی ضمن میں تصوف سے متعلق چند مزید وضاحتیں دیکھنے کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ واضح طور اس بات کا یقین ہو سکے کہ رشید امجد نے داخلی یا روحانی شناخت کے حوالے سے تصوف کے مضامین کو کہاں تک برتا اور بسر کیا ہے۔گو یہاں پر، اس مقالے کے عنوان کے تحت یہ بحث جزوی اور ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔لیکن آنے والا کوئی محقق، جو صرف اور صرف رشید امجد کے افسانوں میں تصوف کا احاطہ کرے گا۔اس کے لئے یہ سمتیں، وضاحتیں اور ان کے متعین شدہ نقوش بہت مددگار ثابت ہوں گے۔ کیونکہ رشید امجد کی ایک بڑی شناخت اردو افسانے میں تصوف کے حوالے سے بھی ابھرتی ہے۔جو خبر و نظر کے کئی اسرار کی گرہیں کھولتی ہے۔

''کشف المحجوب'' میں صوفی اور تصوف کی جو مختلف تعریفیں ملتی ہیں۔ان میں سے ایک تعریف یہ بھی ہے:

''صوفی ایک ایسا نام ہے۔کہ کاملانِ ولایت اور محققان، اولیاء کو اس نام سے پکارتے ہیں۔ چنانچہ ایک مشائخ فرماتے ہیں۔جو شخص محبت میں مصفا ہوتا ہے۔وہ صاف ہے۔اور جو دوست میں مستغرق ہوا۔اور اس کی غیر سے بری ہو۔وہ صوفی ہے ـــــ چونکہ تصوف مصدر باب تفعّل سے ہے۔اور تفعّل متقضی تکلف کا ہے۔یعنی اپنے نفس پر تکلیف اٹھاتا ہے۔اور یہ ہی اصل معنی تصوف کے ہیں ـــــ'' (۲۱۸)

طواسین میں لکھا ہے:

"Noble character is nothing else but the sufism of the Sufis just as it is the religion of religious men .... read Sufi noble character means an organic and living embodiment of the messenger's Sunna in every aspect of life. To th Guenanian, it has no meaning....."

(۲۱۹)

انسائیکلو پیڈیا بریٹینیکا میں لکھا ہے:

"Sufi aspires to absolute purification through the washing away of everything except God ....."

(۲۲۰)

صوفی اور تصوف کے متعلق ان وضاحتوں اور آراء سے یہ بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ ان الفاظ کی کوئی باقاعدہ اور بنی بنائی تعریف اور وضاحت نہیں ہے۔ یہ ایک کیفیت اور داخلی روشنی ہے۔ جو حسنِ ازل اور قربِ الٰہی کا وسیلہ ہے۔ گو صوفی اور تصوف کے خارجی عوامل اور قواعد وضوابط بھی ہیں۔ جو مختلف مکتبہ فکر کے نزدیک بہت ضروری ہیں۔

لیکن اس کا زیادہ سروکار قلبی و کشفی کیفیات ہی سے ہے۔ چنانچہ یہ بات تیقن کے ساتھ کہی جا سکتی ہے۔ کہ اس حوالے سے رشید امجد نے انسان کی داخلی اور آفاقی شناخت کے جن موضوعات کو پیش کیا ہے۔ انھیں بہت حد تک متصوفانہ موضوعات اور روحانی اسرار و رموز کا نام دیا جا سکتا ہے۔ یہ اردو افسانے میں تصوف کی ایک باقاعدہ اور نمایاں شکل اور روایت بنتی ہے۔

رشید امجد کے ہاں خارج کے جبر سے داخل کی طرف جو سفر اور شناخت کا پہلو ہے۔ احمد جاوید اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''ان کے ہاں وجودی مسائل خود اپنی ذات پر جھیلے گئے تشدد سے پیدا ہوئے ہیں۔ محض انٹلکچوئیل پناہ گاہ بن کر نہیں آئے۔۔۔۔'' (۲۲۱)

اس رائے کا تجزیہ دو حوالوں سے ہوتا ہے۔ کہ وجودی مسائل خارج کے جبر اور اپنی ذات پر اس کے اثرات کے

ردِعمل میں پیدا ہوئے ہیں۔ یہ پہلو بہت حد تک درست ہے۔ کیونکہ خارجی محرک بہرطور قوی اثرات کا موجب ہوتا ہے۔انسانی ذہن اور شخصیت کی خارجی سطح پر یہ تجرباتی اور مشاہداتی پروسس اسی محرک سے تشکیل پاتا ہے۔ پھر اس کے اثرات داخلی سطح پر مرتسم ہوتے ہیں۔ اس پس منظر میں یہ بات درست ہے کہ خارجی جبر نے داخلی شناخت کی طرف پیش قدمی کا راستہ نہ صرف کھولا بلکہ راستہ ہموار بھی کیا۔لیکن جہاں تک انٹلکچوئیل پناہ گاہ کا تعلق ہے۔اس کا وجود تھا۔تو خارجی جبر سے داخلی خودآگہی اور شناخت کا دَر وا ہوا۔ یہ داخلی انٹی لیکٹ ہی ہے جو خارجی جبر کے باعث شناخت کے پہلو کا راستہ مسدود نہیں ہونے دیتا۔ بلکہ اس جبر کے تشدد اور منفی رویوں کو مثبت راستے کی تلاش پر گامزن کرتا ہے۔انٹی لیکٹ ہی داخلی سطح پر وہ نکتہ ہے۔ وہ ریسیور ہے۔ جو خارج کے Raw Material کو میچور کرتا ہے۔اسے پختہ بناتا ہے۔اسے اس سطح پر لاتا ہے کہ Acceptance اور Rejection کا جواز پیدا ہو سکے۔

فلسفیانہ اور حکیمانہ موضوعات (سائنٹفک نقطۂ نگاہ)

رشید امجد ذات و کائنات کے داخلی اور خارجی ارتقاء پر ایک فلسفی کی نگاہ بھی رکھتے ہیں۔ فلسفہ وحکمت کا یہ انداز ان کے مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی'' سے اپنے نقوش مرتب کرنے لگتا ہے۔ اشیاء وجود ہر شے کی ابتداء ارتقاء اور انتہا پر ان کی سوچ کے زاویے تجزیہ وتحلیل کے مرحلے طے کرنے لگتے ہیں۔ ہر شے کے ہونے اور نہ ہونے کا ایک جواز اور عقلی دلیل دکھائی دینے لگتی ہے۔ آج کا سائنٹفک ذہن جس انداز سے یہ تمام سوالات اپنے اندر اترتے ہوئے پاتا ہے۔ رشید امجد کا یہ نقطۂ نظر اس سے بہت حد تک مماثل ہے۔

> ''فضا ایک انتہائی حساس مووی کیمرے کی طرح ہر حرکت، ہر آواز کو ریکارڈ کر رہی ہے۔ فضا میں ازل سے ابد تک کی ہر حرکت ہر آواز محفوظ ہے اور اپنے آپ کو دہراتی رہتی ہے۔۔۔۔
> اور یہ بھی کیا معلوم، کہ اس لمحہ جو کچھ ہو رہا ہے۔ اس پر بیت رہا ہو۔ وہ ری کاسٹ ہو۔ اور اصل منظر کہیں اور ہو۔ ہزاروں نوری سالوں کے فاصلہ پر کسی جگہ وہ اس لمحہ یا اس سے ہزاروں سال پہلے موجود ہو۔'' (۲۲۲)

رشید امجد کا یہ طرزِ فکر انھیں فلسفیانہ نقطۂ نظر کے قریب کر دیتا ہے۔ اس ضمن میں وہ خود بھی لکھتے ہیں:

> ''افلاطون اپنے اعیان نامشہود کے فلسفے میں کائنات کو اصل کی نقل کہتا ہے۔ مَیں نے اپنے کئی افسانوں میں بھی یہی نظریہ پیش کیا ہے۔ کہ ہم اصل کی فوٹو کاپی ہیں۔'' (۲۲۳)

یہاں منطقیانہ اور سائنسی پرکھ کرتے ہوئے رشید امجد نے پوری کائنات کو ریکارڈنگ روم میں لا کھڑا کیا ہے۔ کیمرہ، آواز، آنکھ ہر شئے متحرک ہے۔ منظر گھوم گھوم کر بدل رہے ہیں۔ اور افسانہ نگار رشید امجد کے اندر جو صوفی کی کٹیا ہے۔ اس میں ایک دانشور، فلسفی اور ماہرِ فلکیات کا وجود بھی نظر آنے لگتا ہے۔ تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ اور تخیل کی بلند پروازی ان تمام جہتوں کو اکائی دے کر رشید امجد کی مخصوص طرزِ فکر کو تشکیل دیتی ہے۔ اسی تجزیاتی نقطۂ نظر سے رشید امجد انسان اور کائنات کے باہمی رشتے کی حقیقت پر غور کرتے ہیں۔ انسان کا وجود اس کائنات کے اندر کیا ہے۔ اور اس کی اصل حقیقت کیا ہے؟

> ''لگتا ہے کہ یہ ساری کائنات ایک وجود ہے۔ جس کے اندر ہم جراثیموں کی طرح حرکت کر رہے ہیں۔ اور اندر ہی اندر اسے کھوکھلا کر رہے ہیں۔ اس کائنات کے جینز (genes) میں بھی ایک کلاک فٹ ہے۔ جو اپنے وقت پر بند ہو جائے گا۔ اور پھر ایک خاموشی۔ لیکن کیا معلوم، یہ ساری کائنات کسی اور بڑے وجود کے اندر پل رہی ہو۔ اور وہ بڑا وجود کسی اس سے بھی بڑے وجود کے اندر ہو۔ اور ان کے (genes) کا اپنا اپنا کلاک ہو، جو اپنے اپنے وقت پر بند ہوتا رہے گا۔'' (۲۲۴)

اور کہیں اسی موضوع کو وہ بیک وقت مذہب اور سائنس کے حوالے سے پرکھنا چاہتے ہیں۔ یہ ذہن، یہ سوچ اور یہ طریقۂ کار اس عہد کے انسان کا ہے جو مذہبی اقدار اور فلسفیانہ فکر و نظر کے ساتھ وجود کی حقیقت پر غور کر رہا ہے۔

> ''جانا تو میں دونوں طرف چاہتا ہوں۔ لیکن ایک طرف جانے کا سلیقہ نہیں۔ دوسری طرف کا ظرف نہیں۔۔۔۔ ہم سب اصل کی فوٹو کاپیاں ہیں۔ ممکن ہے ہماری یہ دنیا اصل کی فوٹو کاپی ہو لیکن جہاں اصل ہے کیا وہاں رستے پر کوئی نہیں ڈولتا۔ وہاں نفسِ مطمئنہ کا کوئی مسئلہ نہیں۔'' (۲۲۵)

کائنات کیا ہے۔ اس کے اندر وقت کی کیا اہمیت ہے۔ خود وقت کی اصل حقیقت کیا ہے۔ پھر یہ وقت اور کائنات کسی مربوط ازلی اور ابدی رشتے میں بندھے ہوئے ہیں۔ دونوں کا ارتقائی تسلسل کیا ہے۔ یہ ارتقائی تسلسل کس طرح ایک دوسرے پر اپنے اثرات ڈالتا ہے۔ رشید امجد اس کی سائنٹفک توجیہہ کرتے ہیں۔ یہاں وقت، موت، کائنات اور ان کا باہمی نظام ایک انتظامی ڈھانچے اور سسٹم کی اکائی کے طور پر ابھرتا ہے۔ یہاں موت اور سماجی و سیاسی جبر کے حوالے بدلے ہوئے ہیں۔ سوچ میں منطق اور سائنس کی کارفرمائی ہے۔ اس حوالے سے تصورِ موت کی مزید وضاحت بھی نظر آتی

ہے۔

''موت تو ایک خوشبو ہے۔ جو دھیرے دھیرے ہر شے پر نشہ طاری کر دیتی ہے۔۔۔۔۔
عجیب بات ہے۔۔۔۔ کہ سارے حصے فوری طور پر نہیں مرتے۔ بعض حصے موت کے کئی
دن بعد بھی اپنا کام کرتے رہتے ہیں۔ بال اور ناخن قبر میں بھی بڑھتے ہیں۔'' (۲۲۶)

ان کی کہانیوں کے اس پہلو کے بارے میں ایک رائے یہ بھی ہے:

"Rashid Amjad's stories are philosophical as these strive to provide answer to eternal questions about life. And these questions are as intriguing as life itself."

(۲۲۷)

رشید امجد اپنے موضوعات کے اس فلسفیانہ پہلو کی جانب اس طور وضاحت کرتے ہیں:

''مَیں اشیاء کو ان کی ٹھوس ہیئت میں بیان نہیں کرتا۔ نا ہی میرے یہاں واقعات کی ترتیب
منطقی سطح پر ہوتی ہے۔ وقوعہ میرے ہاں بنیاد ضرور ہے۔ لیکن اس سے بلند ہوتا خیال میری
توجہ اپنی طرف مبذول کراتا ہے۔ اور یہیں سے تفکر کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ غالبؔ کے
بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اشیاء کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے تھے اور انھیں Philosophy
کرتے تھے۔ مَیں ان کا پیروکار ہوں۔ اور انھیں اس معاملے میں اپنا پیر و مرشد سمجھتا ہوں۔
میرا تخلیقی اور فکری رشتہ اور میری ادبی روایت غالبؔ سے جُڑی ہوئی ہے۔۔۔۔'' (۲۲۸)

رشید امجد کے اس بیان کے ضمن میں ان کے تین مجموعے ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' اور ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ۔ جن میں سے بعد کے دو مجموعے خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہاں ذات اور کائنات کے تمام موضوعات، نظامِ فطرت، اس کا ردوبدل، تجزیہ، تعقل پسندی، سائنسی نقطۂ نظر کے حوالے سے ابھرتا ہے۔ کیوں؟ ـــ کیسے؟ ـــ کیا؟ ـــ سوالات ابھرتے ہیں۔ اور جوابات میں فلسفیانہ فکر و نظر کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔

یہ نقطۂ نظر اور منطقی انداز ایک تو رشید امجد کے عہد کا تقاضا ہے۔ اور دوسرا روایت کی پاسداری، جس میں یقیناً

رشید امجد کی انفرادیت اور تخلیقی سطح کا بڑا عمل دخل ہے۔لیکن ایک دشواری اس حوالے سے قاری کے لئے بہرطور موجود ہے۔اور وہ وہی دشواری ہے۔ جو غالبؔ کو اپنے قاری سے متعلق درپیش تھی۔ کہ فلسفہ وحکمت ہر ایک کے بس کا روگ نہیں ہوتا۔رشید امجد کو شاید اس حوالے سے قاری زیادہ میسر نہ آسکیں۔ یہ درست ہے کہ رشید امجد کے فن میں فطرت کی تہہ در تہہ پیچیدگیاں، آفاق کی رمزیت، انسان کی داخلی اور خارجی قوتوں کی کش مکش، علم وبصیرت کے مرحلے سب ایک دوسرے میں اس طور مدغم ہیں کہ فکر ونظر کے کئی نہاں گوشے ابھرتے چلے آتے ہیں اور ان کا مکمل تخلیقی تناظر ذات، حیات اور کائنات کی اکائی سے تشکیل پاتا ہے۔جن میں موجود اور ناموجود کی الگ دنیائیں ہیں۔ان کے افسانوں کا فرد صرف ان کے عہد کا انسان نہیں۔ بلکہ ازل سے ابد تک اس کی رسائی ہے۔ یہ زندگی کے ہر پہلو کا نبض شناس اور فطرت کا ہمراز ہے۔ انھی حوالوں سے ان کا موضوع اور اسلوب مسلسل ارتقاء پذیر ہے۔

اور غالبؔ کے حوالے سے اس ضمن میں چند مزید نکات کی بھی نشاندہی ہوتی ہے۔ کہ غالبؔ کے لئے یہ بات کہی گئی تھی کہ وہ اپنے وقت سے (تقریباً سو سال پہلے) پیدا ہوا۔ وجہ غالبؔ کا منطقیانہ اور فلسفیانہ ذہن تھا۔ وہ جو بات کہہ رہا تھا۔ وہ سو سال بعد آنے والے قاری کی ذہنی اپروچ تھی۔ اگرچہ کُلّی طور پر نہ سہی لیکن بہت حد تک رشید امجد کے لئے ان کی افسانہ نگاری کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ رشید امجد کو بھی غالبؔ کی طرح

دے اور دل ان کو، جو نہ دے مجھ کو زباں اور

والی بات کا شکوہ نہ سہی۔لیکن قاری کی کمی کا شاید سامنا کرنا پڑے۔ ''شاید'' کا لفظ اضافی اس لئے ہے کہ غالبؔ کا قاری رشید امجد کے وقت تک آتے آتے تقریباً ایک صدی سے زیادہ کا سفر طے کر چکا ہے۔ وہ سائنسی زمانے کا نقطۂ آغاز تھا۔ جبکہ یہ وقت سائنس اور فلسفے کی سمتیں ہموار اور متعین کر چکا ہے۔اور پھر رشید امجد نے سائنٹفک نقطۂ نظر کو محض کھوکھلی اور سطحی تیز رفتاری کی حکمتِ عملی نہیں دی۔ بلکہ اسے روحانیت کے پر وبال عطا کر کے نئی فکری جہت دی۔اور ممکنہ حد تک اس فکری اور تجزیاتی جہت کو ذہنِ انسانی کے لئے قابلِ قبول بنایا۔

حواشی

۱۔ ''مکھن کا بال''، مجموعہ ''کاغذ کی فصیل''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات)،مقبول اکیڈمی، شاہراہِ قائدِاعظم،لاہور،۱۹۹۱ء، ص،۱۹

۲۔ ''آدھے دائروں کا نوحہ''، ایضاً ص،۳۰

۳۔ ایضاً ص،۳۶

۴۔ انور زاہدی،ڈاکٹر،''رشید امجد،گمشدہ راستے کا دشت نورد''، ''روشنائی'' سہ ماہی،احمد زین الدین،نکہت بریلوی، جلد سوم،شمارہ ۱۰، جولائی تا ستمبر،نثری دائرہ پاکستان،کراچی،۲۰۰۲ء، ص،۲۱۵

۵۔ ''کاغذ کی فصیل''، مجموعہ ''کاغذ کی فصیل''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات)، ایضاً ص،۴۹

۶۔ ''اجنبی،اجنبی''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، فیروز سنز (پرائیویٹ)لمیٹڈ،لاہور، باراوّل،۱۹۹۶ء، ص،۲۱۱،۲۱۲

۷۔ ''ٹوٹی ہوئی دیوار''، مجموعہ ''کاغذ کی فصیل'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات)، ایضاً ص،۵۵

۸۔ ''سائے کا سفر''، ایضاً ص،۷۱

۹۔ ''بند کھڑکیوں پر دستک کے دوران خود کلامی''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۱۶۷

۱۰۔ ''بے نام خطوط''، ایضاً ص،۲۲۳

۱۱۔ امجد طفیل، مضمون ''گمشدہ آواز کی دستک''، ''اوراق'' لاہور،مدیر،وزیر آغا، جولائی،اگست،۱۹۹۷، ص،۴۷۹،۴۸۱

۱۲۔ ''اجنبی،اجنبی''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۲۰۶،۲۱۴

۱۳۔ ''ٹوٹے پَر،لمحہ لمحہ زرد کبوتر''، ''مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''،ایضاً ص،۱۳۷

۱۴۔ ایضاً ص،۱۴۰

۱۵۔ ''ڈوبتے جسم کا ہاتھ''، ایضاً ص،۱۴۳،۱۴۴

۱۶۔ ''ادھوری موت''، مجموعہ ''کاغذ کی فصیل''،ایضاً ص،۱۰۵

۱۷۔ ''جلاوطن''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۵۲

۱۸۔ ''بے پانی کی بارش''، ''مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''،ایضاً ص،۲۶۲

۱۹۔ ''تعبیر کی موت''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۲۰۲،۲۰۳

۲۰۔ ''لیمپ پوسٹ''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص، ۱۲٦

۲۱۔ ایضاً ص، ۱۲۵

۲۲۔ ''جاتے لمحے کی آواز''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص، ۲۴۳

۲۳۔ ایضاً ص، ۲۴۷

۲۴۔ عرفان صدیقی، پروفیسر، جدید افسانہ رشید امجد کے خصوصی حوالے''،

پاکستانی ادب، بتاریخ ۸۴۔۱۱۔۹ (غیر مطبوعہ)

۲۵۔ ''آدھے دائروں کا نوحہ''، مجموعہ ''کاغذ کی فصیل''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص، ۳٦

۲٦۔ ''بے پانی کی بارش''، ''مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص، ۲٦۳

۲۷۔ ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ''، مجموعہ ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص، ۳۲۸

۲۸۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص، ۲۱۹، ۲۲۱

۲۹۔ ''درمیان میں کھڑے لوگ''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص، ۱۹۰

۳۰۔ ''ڈ کی موت پر ایک کہانی''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص، ۲۳۰

۳۱۔ ''پیلی خواہشوں کی فصل''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص، ۲۵۰

۳۲۔ ''بے چہرہ آدمی''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص، ۱۵۵

۳۳۔ ایضاً ص، ۱۵٦

۳۴۔ ایضاً ص، ۱۵۷

۳۵۔ ایضاً ص، ۱٦۳

۳٦۔ ''پونے آدمی کی کہانی''، ایضاً ص، ۱۷۲، ۱۷۷

۳۷۔ ''الٹی قوس کا سفر''، ایضاً ص، ۱۹۲

۳۸۔ ''بے چہرہ آدمی''، ایضاً ص، ٦۳

۳۹۔ ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص، ۱۹۵

۴۰۔ ''ڈوبتے جسم کا ہاتھ''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص، ۱۴۲

۴۱۔ ایضاً ص، ۱۴۳

۴۲۔ ''دور ہوتا چاند''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۱۵۰

۴۳۔ ''آئینہ گزیدہ''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ص،۷۰،۷۱

۴۴۔ ''سہ پہر کا مکالمہ''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''،ایضاً ص،۴۷۱

۴۵۔ ''درمیان میں کھڑے ہوئے لوگ''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۱۹۱

۴٦۔ ''سہ پہر کا مکالمہ''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''،ایضاً ص،۴۷٦

۴۷۔ ''لاشیئت کا آشوب''، ایضاً ص،۴۸۴

۴۸۔ ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، ایضاً ص،۴۹۳

۴۹۔ ''دھند منظر میں رقص''، ایضاً ص،۵۷۱

۵۰۔ ''ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب''، ایضاً ص،۵۷٦

۵۱۔ ''طناب ٹوٹا خیمہ''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں'' ایضاً ص،۴۳۳

۵۲۔ ''ایک گمشدہ سیاح کی ڈائری کے چند اوراق''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۵۵

۵۳۔ ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۴۸۹

۵۴۔ ''بنجر لہو منظر''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص،۴۵۷

۵۵۔ ایضاً ص،۴۵۷

۵٦۔ ''دھند''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، اسد محمود پرنٹنگ پریس، گوالمنڈی، راولپنڈی، جنوری ۲۰۰۲، ص،۵۴

۵۷۔ ایضاً ص،۵٦

۵۸۔ ''بے چہرہ آدمی''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''،ایضاً ص،۱۵۸

۵۹۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۲۷

٦۰۔ ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ''، مجموعہ ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۳۲۳

٦۱۔ ''کوڑا گھر میں تازہ ہوا کی خواہش''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۴۰۷

٦۲۔ ''منظر سے باہر خوشبو''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''،ایضاً ص،۸۲۱

٦۳۔ ''دل زندہ ہے''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۰۵

٦۴۔ ''درمیان میں کھڑے ہوئے لوگ''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۱۸۸

۶۵۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۲۱۵

۶۶۔ عرفان صدیقی، پروفیسر ''جدید افسانہ، رشید امجد کے خصوصی حوالے سے'' (غیر مطبوعہ)

۶۷۔ ''سناٹا بولتا ہے''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۳۰۷

۶۸۔ ''تمنا کا دوسرا قدم''، ایضاً ص،۱۰۶

۶۹۔ ''ٹوٹی ہوئی دیوار''، مجموعہ ''کاغذ کی فصیل''، ایضاً ص،۵۴

۷۰۔ ''ہوا کے پیچھے پیچھے''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۱۵

۷۱۔ ''سفر جس سے واپسی نہ ہوئی''، ایضاً ص،۸۳۷

۷۲۔ ''ایک کہانی اپنے لئے''، ایضاً ص،۸۰۱

۷۳۔ رشید امجد، ''تمنا بے تاب''، حرف اکادمی، جی۔۳۰۴، آمنہ پلازہ، پشاور روڈ، راولپنڈی، ستمبر ۲۰۰۱ء، ص،۲۶، ۲۷

۷۴۔ ''کٹی ٹوٹی پتنگ''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۱۷۵

۷۵۔ ایضاً ص،۱۷۵

۷۶۔ ''آئینہ تمثال دار''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۲۰۷

۷۷۔ ''شوق بندھن کی ناؤ''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۱۲۱

۷۸۔ امجد طفیل، مضمون ''گمشدہ آواز کی دستک''، اوراق لاہور، مدیر، ڈاکٹر وزیر آغا، جولائی، اگست، ۱۹۹۷ء، ص۴۷۹ تا ۴۸۱

۷۹۔ ''سبز پھول''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۳۰۰

۸۰۔ "Encyclopaedia Britannica, A new survey of Universal Knowledge", Volume19, 1960, P,424

۸۱۔ رشید امجد، ''جدید افسانہ نگار ڈاکٹر رشید امجد کی یلغار''، انٹرویو محمد حمید شاہد، امجد طفیل، ''ادب و دانش''، سن ن، ص،۳۵

۸۲۔ ''لڑکی موت پر ایک کہانی''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۲۳۰

۸۳۔ ''جلاوطن''، ایضاً ص،۲۳۶

۸۴۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۲۷

۸۵۔ ایضاً ص،۲۲۹

۸۶۔ ''بے پانی کی بارش''، ایضاً ص،۲۶۱

۸۷۔ مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۲۶۰

۸۸۔ ''گمشدہ آواز کی دستک''، مجموعہ ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۳۴۷

۸۹۔ ''شناسائی، دیوار اور تابوت''، ایضاً ص،۳۶۰

۹۰۔ ''گمشدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۳۵۰

۹۱۔ ایضاً ص،۳۵۳

۹۲۔ ''ل کی موت پر ایک کہانی''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۳۶

۹۳۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۲۵

۹۴۔ ''ل کی موت پر ایک کہانی''، ایضاً ص،۲۳۸

۹۵۔ ''کہانی ایک زوال کی''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص،۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۳

۹۶۔ ''ایک بے ربط کہانی'' ایضاً ص،۲۹۲

۹۷۔ ایضاً ص،۲۹۳

۹۸۔ ''پہلی خواہشوں کی فصل'' ایضاً ص،۲۴۸، ۲۴۹

۹۹۔ ''گملے میں اُگا ہوا شہر''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۳۷۹

۱۰۰۔ ایضاً ص،۳۸۱

۱۰۱۔ ایضاً ص،۳۸۲

۱۰۲۔ ''سناٹا بولتا ہے''، ایضاً ص،۳۸۴

۱۰۳۔ ''سناٹا بولتا ہے''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۳۸۴

۱۰۴۔ ایضاً ص،۳۸۶

۱۰۵۔ ''میلہ جو تالاب میں ڈوب گیا'' ایضاً ص،۳۹۸

۱۰۶۔ ایضاً ص،۴۰۱

۱۰۷۔ ''طناب ٹوٹا خیمہ'' ایضاً ص،۴۳۲

۱۰۸۔ ایضاً ص،۴۳۸

۱۰۹۔ ''تماشا عکس تماشا''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۱۴

۱۱۰۔ ''چپ صحرا''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۲۴۷

۱۱۱۔ ''بے خوشبو عکس''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۵۸،۸۵۹

۱۱۲۔ ایضاً ص،۸۶۲

۱۱۳۔ ''بے چہرہ آدمی''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۱۵۵

۱۱۴۔ ''شہر بدری''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص،۳۰۲

۱۱۵۔ ''سراب''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۷۷

۱۱۶۔ ایضاً ص،۷۷

۱۱۷۔ ایضاً ص،۷۸

۱۱۸۔ ''دھندلکا''، ایضاً ص،۸۰،۸۱

۱۱۹۔ ''متلاہٹ'' ایضاً ص،۱۳۵،۱۳۶،۱۳۸

۱۲۰۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، مضمون ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، مجلّہ ''آفرینش''، مرتب، مقصود وفا فیضی، شمارہ ۳، فیصل آباد، ۲۰۰۲ء، ص،۳۱۰،۳۱۱

۱۲۱۔ ''نوحہ۔ا''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۹۷

۱۲۲۔ ایضاً ص،۱۰۲،۱۰۳،۱۰۴

۱۲۳۔ ''الجھاؤ'' ایضاً ص،۱۱۸،۱۱۹

۱۲۴۔ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۳۹۲

۱۲۵۔ ایضاً ص،۳۹۲

۱۲۶۔ ''خواب آئینے''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۲۵

۱۲۷۔ رشید امجد سے راقمہ کی ایک گفتگو، بمقام، راولپنڈی، ۲۱ اپریل، ۲۰۰۲ء

۱۲۸۔ ''رشید امجد سے گفتگو''، انٹرویو قراۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ص،۱۵۰،۱۵۱

۱۲۹۔ ''تماشا عکسِ تماشا''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۱۷

۱۳۰۔ رشید امجد، راقمہ سے ایک گفتگو، بمقام راولپنڈی، ۳ ستمبر، ۲۰۰۲ء

۱۳۱۔ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۳۹۲

۱۳۲۔ ''طناب ٹوٹا خیمہ'' مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۴۳۲

۱۳۳۔ ''بے ثمر عذاب''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۴۳

۱۳۴۔ ''قافلہ سے بچھڑا غم'' ایضاً ص،۵۰۳

۱۳۵۔ ''ایک گمشدہ سیّاح کی ڈائری کے چند اوراق''، مجموعہ 'شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد' ایضاً ص،۸۵۲

۱۳۶۔ رشید امجد، ''جدید افسانہ نگار ڈاکٹر رشید امجد کی یلغار''، انٹرویو محمد حمید شاہد، امجد طفیل، ''ادب و دانش''، س ن، ص،۳۵

۱۳۷۔ ایضاً ص،۳۷

۱۳۸۔ ''تماشا عکسِ تماشا''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۵۱۷

۱۳۹۔ ''تمنا بے تاب''، ایضاً ص،۱۹۳

۱۴۰۔ ''دل زندہ ہے''، مجموعہ 'شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد' ایضاً ص،۸۰۵،۸۰۸

۱۴۱۔ ''سفر کشف ہے''، مجموعہ 'بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص،۶۸۸

۱۴۲۔ ایضاً ص،۶۸۹

۱۴۳۔ ایضاً ص،۶۸۷،۶۸۸

۱۴۴۔ ''چپ صحرا''، ایضاً ص،۴۲۷

۱۴۵۔ ''دل زندہ ہے''، مجموعہ 'شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد' ایضاً ص،۸۰۵

۱۴۶۔ ''منظر سے باہر خوشبو''، ایضاً ص،۸۲۱

۱۴۷۔ ''ایک گمشدہ سیّاح کی ڈائری کے چند اوراق''، ایضاً ص،۸۵۴

۱۴۸۔ ''درمیان میں کھڑے ہوئے لوگ''، ''گم شدہ آواز کی دستک''، ایضاً ص،۱۹۰،۱۹۱

۱۴۹۔ ''عکسِ بے خیال''، مجموعہ 'شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد' ایضاً ص،۸۶۴،۸۶۵

۱۵۰۔ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۲۸

۱۵۱۔ ایضاً ص،۲۸،۲۹

۱۵۲۔ ''جواز''، ایضاً ص،۲۸

۱۵۳۔ ایضاً ص،۳۸

۱۵۴۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، مجموعہ 'بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص،۶۳۴

۱۵۵۔ "Imagination", Compton's pictured Encyclopaedia and Fact - Index" P,55

۱۵۶۔ ''قافلہ سے بچھڑا شخص''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خودکلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۵۰۴،۵۰۵

۱۵۷۔ ''کھلے دروازے پر دستک''، ایضاً ص،۵۰۹

۱۵۸۔ ''پیلا شہرِ سراب''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۴۳۹

۱۵۹۔ ''خواب راستہ''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۵۸

۱۶۰۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، ''رشید امجد کی افسانہ نگاری''، مشمولہ ''چہار سو''، ص،۱۷ تا ۲۳

۱۶۱۔ ''ڈ کی موت پر ایک کہانی''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۲۳۱

۱۶۲۔ ''بانجھ لمحہ میں مہکتی لذت''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خودکلامی''، ایضاً ص،۴۷۷

۱۶۳۔ ''بے منزل منزلیں''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ص،۹۶

۱۶۴۔ ''پس عکس''، ایضاً ص،۶۹

۱۶۵۔ ''خواب راستہ''، ایضاً ص،۵۹

۱۶۶۔ ''جنگل شہر ہوئے''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص،۶۸۲

۱۶۷۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے۔۴''، ایضاً ص،۶۵۷

۱۶۸۔ ''آوازوں کا بھنور''، مجموعہ ''کاغذ کی فصیل''، ایضاً ص،۹۶

۱۶۹۔ ایضاً ص،۱۰۱

۱۷۰۔ ''دہلیز کا دکھ''، ایضاً ص،۹۲

۱۷۱۔ ''پیلا شجر''، ''گمشدہ آواز کی دستک'' ص،۳۶۸

۱۷۲۔ ''چورس دائرے''، ایضاً ص،۲۳۴

۱۷۳۔ رشید امجد سے راقمہ کی ایک گفتگو، بمقام راولپنڈی، ۲۱ اپریل، ۲۰۰۲ء

۱۷۴۔ ''رشید امجد سے گفتگو''، انٹرویو قراۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ص،۱۴۱

۱۷۵۔ ''کالے لفظوں کا پُل صراط''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۱۶۶،۱۶۸

۱۷۶۔ ایضاً ص،۱۶۸

۱۷۷۔ ''ٹوٹے پَر، لمحہ زرد کبوتر''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص ۱۳۸،

۱۷۸۔ ''خواب راستہ''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص ۶۱،

۱۷۹۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص ۶۲۹،

۱۸۰۔ ''جاگنے کو ملا دیوے خواب کے ساتھ''، ایضاً ص ۶۶۹،

۱۸۱۔ ''آئینہ تمثال دار''، ایضاً ص ۷۱۸،۷۱۹

۱۸۲۔ ''بجھی چنگاریوں میں ایک چمک''، ایضاً ص ۷۶۲،

۱۸۳۔ ''دریچے سے دور''، ایضاً ص ۶۹۳،۶۹۴،۶۹۵

۱۸۴۔ ''سہ پہر کی خزاں''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص ۴۱۶،

۱۸۵۔ ''شام کی دہلیز پر آخری مکالمہ''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص ۷۱۰،

۱۸۶۔ ''تمنا کا دوسرا قدم''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص ۱۰۷،

۱۸۷۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص ۶۴۳،

۱۸۸۔ ''لاشیئت کا آشوب''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص ۴۸۲،۴۸۳

۱۸۹۔ ''تماشا عکسِ تماشا''، ایضاً ص ۵۱۶،

۱۹۰۔ ''بے راستوں کا ذائقہ''، ایضاً ص ۵۳۶،

۱۹۱۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص ۶۲۳،

۱۹۲۔ ''بند کنویں میں سرسراہٹ''، ایضاً ص ۷۳۴،

۱۹۳۔ ''منظر سے باہر خوشبو''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص ۸۲۳،۸۲۴

۱۹۴۔ ''لاشیئت کا آشوب''، مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص ۴۸۲،

۱۹۵۔ ایضاً ص ۴۸۳،

۱۹۶۔ ''منجمد موسم میں ایک کرن''، ایضاً ص ۵۲۹،

۱۹۷۔ ''دھند منظر میں رقص''، ایضاً ص ۵۷۱،

۱۹۸۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص ۶۳۴،

۱۹۹۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ایضاً ص ۶۴۸،

۲۰۰۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے''، ایضاً ص،۶۲۴

۲۰۱۔ ایضاً ص،۶۲۶

۲۰۲۔ ایضاً ص،۶۳۰

۲۰۳۔ ''شام کی دہلیز پر آخری مکالمہ''، ایضاً ص،۷۰۹

۲۰۴۔ ''جنگل شہر ہوئے''، ایضاً ص،۶۷۸

۲۰۵۔ ''آئینہ تمثال دار''، ایضاً ص،۷۱۸

۲۰۶۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ایضاً ص،۶۶۶

۲۰۷۔ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۲۷

۲۰۸۔ ایضاً ص،۸۳۲

۲۰۹۔ ''دل دریا''، ایضاً ص،۸۴۳

۲۱۰۔ ایضاً ص،۸۴۳

۲۱۱۔ ''نہیں تعبیر کوئی''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۸۵

۲۱۲۔ ''وحشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذّت''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۱۲۱

۲۱۳۔ ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو''، ایضاً ص،۱۱۲،۱۱۳

۲۱۴۔ ''ایک کہانی اپنے لئے''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۰۱

۲۱۵۔ ''رشید امجد سے گفتگو''، انٹرویو قراۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ص،۱۴۹

۲۱۶۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ ''دانش گاہ پنجاب، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، جلد ۶، ص،۴۲۹، ۴۳۰

۲۱۷۔ صفی حیدر دانش، سید، پروفیسر، ''تصوف کی تعریف''، تصوف اور اردو شاعری، سندھ ساگر اکادمی، لاہور، ستمبر، ۱۹۴۸، ص،۳۹

۲۱۸۔ ابوالحسن سید علی بن عثمان ہجویریؒ، کشف المحجوب اردو ترجمہ، علامہ ظہیر الدین بدایونی، کتب خانہ شانِ اسلام، اردو بازار، لاہور، سن ن، ص،۵۹

۲۱۹۔ "The Tawasin, By Hussain Bin Mansoor Al-Hallaj, Translated by Aisha, ABD, Arhaman At-Tarjumana, Islamic Book Foundation, Lahore, Pakistan, 1978, P,05

۲۲۰۔ Encyclopaedia Britannica, Volume 21 - University of Chicago, 1768, P,373

۲۲۱۔ احمد جاوید،''رشید امجد کا فنی سفر''، ''روشنائی''سہ ماہی، جولائی تا ستمبر، نثری دائرہ پاکستان، کراچی، ۲۰۰۲ء، ص،۲۳۱

۲۲۲۔ ''چپ فضا میں تیز خوشبو''، ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات)، ص،۱۷۴

۲۲۳۔ ''تمنا بے تاب''، ایضاً ص،۲۹۳

۲۲۴۔ ''جاگنے کو ملا دیوے خواب کے ساتھ''، مجموعہ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ''دشتِ نظر سے آگے''،ایضاً ص،۱۷۶

۲۲۵۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ایضاً ص،۶۵۸،۶۵۷

۲۲۶۔ ایضاً ص،۴۶۳

۲۲۷۔ "Features, "Exploring the wildness of dreams", Dasht-E-Khwab Khaleej Times, Saturday, February 11, 1995.

۲۲۸۔ رشید امجد، ''چہار سو''، ص، ۱۰

باب پنجم

اسلوب

۱۔ بیانیہ انداز
۲۔ تشبیہ، استعارہ، (پیکر تراشی)
۳۔ تمثیل کا استعمال
۴۔ تجزیاتی اور سائنٹفک پیرایۂ بیان
۵۔ تصوّف کے حوالے سے اسلوبیاتی زاویے
۶۔ منظر کشی (حقیقی، تخیلاتی)
۷۔ نئے اور دیگر زبانوں کے الفاظ کا استعمال
۸۔ شعری وسائل (نثر میں نظم کی کرافٹنگ)
۹۔ تلمیح کا استعمال
۱۰۔ رات، تاریکی اور دُھند کی علامتیں
۱۱۔ متضاد انسانی رویوں کے حوالے سے اسلوب کی مختلف جہتیں
۱۲۔ متحرک اور مترنم الفاظ
۱۳۔ خارجی جبر کے حوالے سے اسلوبیاتی رنگ
۱۴۔ صوت کا عنصر
۱۵۔ نیا پیرایۂ اظہار
۱۶۔ جانوروں اور پرندوں کا علامتی استعمال
۱۷۔ قبر، وقت، دریا اور موت کی علامتیں اور ان کا ارتقاء

بیانیہ انداز

رشید امجد کی ابتدائی دور کی کہانیوں میں موضوعات چونکہ ٹھوس ہیں۔ زندگی کے اصل حقائق کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس لئے اسلوب میں بیانیہ انداز دکھائی دیتا ہے۔زندگی، جس کا ڈھانچہ سیاسی، تمدنی، معاشرتی، معاشی، مذہبی واخلاقی قدروں سے تشکیل پاتا ہے۔اس زندگی کا ہر زاویہ اسلوب کی رنگا رنگ جہتوں کے ساتھ نمایاں ہے۔کہیں سیاسی بے اعتدالیاں ہیں۔کہیں معاشرتی ناہمواریاں،کہیں اخلاقی زوال کی بات ہے اور کہیں معاشی تنگ دستی اور پریشان حالی اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ ہر جگہ اسلوب میں موضوعات کی ایک نئی دنیا اور موضوع کے حوالے سے اسلوب میں جدت نظر آتی ہے۔ایک فکری لہر بھی غیر محسوساتی طور پر اس بیانیہ انداز کے ساتھ وابستہ ہے۔جو شاعرانہ آہنگ کے ساتھ بیانیہ کو چھوتی ہوئی گزر جاتی ہے۔

> ''وہ بدبودار گلی، وہ سیلن میں بھیگا ہوا کمرہ، وہ میلا بستر اور ہوٹل کی وہ پرانی میز، جس میں میلی پلیٹوں میں کھانا کھاتے ہوئے اس نے اپنی عمر کے کئی تھان وقت کی چرخی پر لپیٹ دیئے تھے۔''(۱)

بقول ڈاکٹر مجید مضمر:

> ''ان کے یہاں جو شعری فضا ملتی ہے۔وہ بیانیہ کو زیادہ تخلیقی، زیادہ توانا اور زیادہ پُراسرار بنا دیتی ہے۔''(۲)

اور بعض اوقات بیانیہ بغیر شعری فضا کے براہِ راست اور زیادہ مؤثر ہو جاتا ہے۔ یہاں رشید امجد کا معاشرہ، اس کے مخصوص رویے بہت نمایاں اور ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

رشید امجد کے بیانیہ انداز میں نہ صرف معاشرتی زندگی کی حقیقی تصویریں ملتی ہیں۔ بلکہ اسلوب میں روانی اور وضاحت کا عنصر بہت نمایاں ہو جاتا ہے۔اپنے عہد کے منفی رویوں پر طنز وتنقید کا رنگ بھی ابھرنے لگتا ہے۔

> ''ہاں یہاں تو ہاتھ کھڑا کرنا، اور ہاتھ کھڑے کروانا ایک کاروبار بن چکا ہے۔اور کاروبار کے لئے کھنکتے اور چمکتے سونے کی ضرورت ہے۔اور یہ کھنکتا، چمکتا سونا اِن کے پاس نہیں۔ جو سچ کو تلاش کرنا چاہتے ہیں۔''(۳)

> ''پھر اس نے باقی تینوں کی طرف دیکھا۔ یہ ہمارا دشمن اور اس زمین کا غدار ہے۔ ہمیں اس کا ساتھ چھوڑ دینا چاہیے۔''(۴)

''وہ جھنجلا جاتی ہے۔''تمھارے Status کی بات ہے۔تمھارے پاس نہ کار ہے نہ کوٹھی۔''(۵)

''ہر بات کے درست ہونے کا جواز اس میں ہے کہ تم اسے درست سمجھتے ہو۔''(۶)

''اسے یاد آیا۔چپڑاسی نے کل ہی اسے بتایا تھا۔''جناب۔اسّی روپے کا تو خالی آٹا بھی نہیں آتا۔''(۷)

یہاں نہ صرف موضوعات عام، حقیقی اور روزمرّہ زندگی سے لئے گئے ہیں۔بلکہ زبان و بیان، الفاظ کی نشست و برخاست بھی عام قاری کی ذہنی سطح کے مطابق ہے۔کردار اپنی ذہنی اپروچ کے مطابق سوچتا اور بات کرتا نظر آتا ہے۔

تشبیہہ، استعارہ (پیکر تراشی)

ابتدائی افسانوں میں زندگی کے اصل حقائق کی عکاسی میں چونکہ بیانیہ انداز ہے۔اس لئے تشبیہہ اور استعارہ میں بھی زندگی کے ٹھوس اور خارجی حوالے ابھرتے ہیں:

''شروع شروع میں جب اس کے وجود کے شہر میں لفظوں اور خیالوں کی ٹریفک یوں منجمد ہوتی تو اسے اپنا آپ اس سڑک کی طرح لگتا۔جسے مختلف محکموں نے جگہ جگہ سے کھود دیا ہو۔''(۸)

''مَیں نے غور سے اس کی طرف دیکھا۔سانولا رنگ اور موٹے بھدے نقوش، خدا جانے ابا جی کو اس کی کون سی ادا بھا گئی تھی۔ابا جی تو اس کے سامنے یوں لگتے تھے۔جیسے کوئلوں کے ڈھیر پر نئی نکور اٹھنّی پڑی ہو۔''(۹)

ساٹھ سے سترّ کی دہائی میں جو افسانے لکھے گئے۔ان میں تشبیہہ، استعارہ کی مماثلتیں تمام کی تمام خارج سے تعلق رکھتی ہیں۔یہاں اسلوب سے صاف واضح ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کے یہاں شعور، تحت الشعور، لاشعور اور ماوراء کے دَر ابھی وا نہیں ہوئے۔

''رنگ تو اس کا سانولا تھا۔لیکن دیہات کی کھلی فضا اور سبز ہوا کی خوشبو اس کے انگ انگ سے پھوٹی پڑتی تھی۔وہ مجھے اس ساز کی طرح لگتی تھی جو موسیقار کے انتظار سے تھک کر خود بخود بجنے لگے۔''(۱۰)

اس دور میں تشبیہہ استعارہ خارج کے ٹھوس حقائق اور داخلی محسوسات کے ساتھ بھی وابستہ ہے۔ خاص طور پر اس وقت، جب فرد کی مخصوص داخلی کیفیات کا ذکر بھی مقصود ہو۔ یہاں ایک محسوساتی لہر بھی ابھرتی ہے۔

''نذیر شیخ کا چہرہ اس گداگر کی طرح اتر گیا، جسے سوال کرتے ہی جواب کا اندازہ ہو گیا ہو۔ سلیم نے اس کے چہرے پر منڈلاتی اداسی کی تحریر پڑھ لی۔'' (۱۱)

''وہ اس بیج کر طرح مر گیا۔ جو کسان کا ہاتھ ہل جانے سے زمین کی بجائے پگڈنڈی پر گر گیا ہو۔'' (۱۲)

''اپنی نگی کے نام پر چاچا کی اور میری حالت ایک ساتھ بدلی۔ جیسے گرم گرم سہاگہ پر کسی نے پانی کے چھینٹے مار دیے ہوں۔'' (۱۳)

''چاچا کے چہرے پر یوں رونق آئی جیسے کئی دن کے باسی مالٹے پر سرخی کا انجکشن لگا دیا گیا ہو۔'' (۱۴)

''مجھے دیکھتے ہی اس کا رنگ اس کپڑے کی طرح ہو گیا۔ جو رنگ کاٹ کی کڑاہی میں گر پڑا ہو۔'' (۱۵)

یہ استعاراتی اور تشبیہاتی انداز اس حقیقت کا بھی عکاس ہے کہ افسانہ نگار کی قوتِ مشاہدہ عمیق اور محسوساتی سطح پر بڑی توانا اور متحرک ہے۔ اس محسوساتی اور مشاہداتی نگاہ میں خارجی جبر اور اس کے تلخ حقائق رفتہ رفتہ سمٹ رہے ہیں۔

''ساری چیزیں کھسک کر اسی ایک آخری لمحہ پر اٹکی ہوئی ہیں۔ گلے سڑے چہرے، موٹی ہوتی بلّی اور چربی چڑھا چوہا، سب اسی ایک لمحہ پر اٹکے ہوئے ہیں۔ بس ایک لمحہ، صرف ایک لمحہ۔۔۔۔'' (۱۶)

اس افسانے ''جاتے لمحے کی آواز'' میں ننگی تلوار والا جلاد اور بلی کے ساتھ ساتھ چربی چڑھا چوہا۔ سب کی سب سیاسی علامتیں اور خارجی انتشار کے حوالے ہیں۔

ان کے ہاں استعاروں میں بعض اوقات محسوسات کی ایک سطح کے بعد دوسری سطح کا ادراک ہوتا ہے۔ یہاں استعاراتی سطح میں فکری گہرائی کا عنصر نمایاں ہونے لگتا ہے۔

''مَیں ہاتھ چھڑا کر بھاگ آتا ہوں۔ اور پلنگ پر بیٹھ کر ہانپنے لگتا ہوں۔ اس پلنگ کے سرہانے الماری ہے۔ جس کی تین آنکھیں ہیں۔ سب سے پچھلی آنکھ میں کتابیں ہیں۔ جن

کی جلدیں اُلٹی ہیں۔ دوسری آنکھ ویران ہے۔ اس میں بوسیدہ سے فریم میں قید کسی شخص کی تصویر ہے۔ یہ شخص اداس، ملول اور غم زدہ ہے۔" (۱۷)

یہاں الماری کے خانے کے لئے "آنکھ" کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔ استعارے کی پہلی سطح آنکھ کی بینائی کا تصور پیدا کرتی ہے۔ جبکہ خانہ "کھوکھلا" ہے۔ یہ ادراک قاری کو دوسرے درجے پر ملا۔ یہ اس کا کھوکھلا پن دراصل پوری کیفیت کی مجموعی ٹوٹ پھوٹ کا مظہر ہے۔ اسی کے حوالے سے "پچھلی آنکھ میں کتابیں" ایک اور فکری جہت کی غماز ہیں۔

امیجری رشید امجد کے اسلوب کی نمایاں ترین پہچان اور اسے جداگانہ تشخص بھی عطا کرتی ہے۔ سعادت سعید اس ضمن میں لکھتے ہیں:

"In impressionistic and imagistic styles, he has travelled through a mysterious city in which he sees broken walls, paper ramparts, the whirlpool of voices, faceless men, rain without water, the knock of a lost voice ..... a beam in a frozen scene, a photo becoming hazy in an open eye and distored images and contorted figures." (18)

"باہر ساری سڑک رنگ برنگی خوشبوؤں اور خوش صورت قہقہوں کے ساتھ جاگ رہی تھی۔" (۱۹)

یہاں رات ایک مجسّم پیکر کے ساتھ نہ صرف موجود ہے۔ بلکہ

"دیواریں بھی میرے ساتھ چل پڑیں۔ مَیں بھاگنے لگا۔ دیواریں بھی میرے ساتھ بھاگنے لگیں۔ مَیں چیخنے لگا۔ دیواریں بھی میرے ساتھ چیخ پڑیں۔ مَیں رُک گیا۔ دیواریں بھی میرے ساتھ رُک گئیں۔" (۲۰)

رشید امجد کی پیکر تراشی کا ایک حوالہ موجود سے ناموجود اور دوسرا ناموجود سے موجود کی جانب ہے۔ پیکر تراشی کے عمل میں رشید امجد محسوسات، اشیاء اور تشبیہہ سازی کو اکائی کے درجے پر لا کر تخلیقی عمل سے گزرتے ہیں۔ ان کا یہ طریقۂ کار ایک طرف ادراک کی سطح کو رواں کرتا ہے۔ اور دوسری طرف ایک طلسماتی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ جو اسلوب کے

بیانیہ کو بھی فکری گہرائی عطا کرتی ہے۔ یہاں اسلوب کی محض جمالیاتی سطح ہی قاری کو اپنے سحر میں مبتلا نہیں کرتی۔ بلکہ محسوسات کی نئی نئی سمتیں بھی ظہور پانے لگتی ہیں۔ڈاکٹر مجید مضمر لکھتے ہیں:

''پہلی سطح وہ، جہاں کیفیات واحساسات یا جذبوں میں شدت بھر دیتے ہیں۔۔۔ دوسری سطح وہ، جہاں وہ ان سے کسی شے کو جوڑتے ہیں۔۔۔ تیسری سطح ایسے پیکروں کی ہے۔ جہاں وہ مختلف ٹھوس اشیاء میں حسّاسیت بھر دیتے ہیں۔۔۔ چوتھی سطح ایسی اشیاء یا ایسے اعمال کی ہے۔ جو ٹھوس صورت میں نظر نہیں آتے۔ مثلاً نیند، تھکن، تنہائی، ٹکٹکی وغیرہ۔ رشید امجد ان کو بھی ٹھوس اشیاء کے ساتھ جوڑ کر ان کے عمل کو شدید بنا دیتے ہیں۔'' (۲۱)

اسی حوالے سے ان کے یہاں ایک اور صورتِ حال بھی موجود ہے۔ کہ بعض اوقات پیکر تراشی سے پہلے ماحول، کیفیت، تاثر اور عمل کے تحرک سے قاری کے ذہن کے ساتھ ایک داخلی اور غیر محسوساتی سا تعلق قائم کر لیتے ہیں۔ یہ عمل تسلسل کے ساتھ آغاز پاتا اور آگے بڑھتا ہے۔ اس عمل کے حوالے سے داخلی محسوسات کو اس لمحہ تحریک ملتی ہے۔ ان محسوسات کی عملی شکل کا وہیں پر جواز پیدا ہوتا ہے۔ اور نتیجہ کی برآمدگی بھی ساتھ ہی ہو جاتی ہے۔ اور یہ نتیجہ داخلی اور خارجی اکائی سے تشکیل پاتا ہے۔

''دفعتاً اس نے برش اٹھایا اور تصویر پر سیاہ رنگ پھیر دیا۔ اور مسلسل پھیرتی رہی۔ چند لمحوں میں ساری تصویر سیاہی کے تالاب میں ڈوب گئی۔ اور عین اس وقت مجھے ایک اور تصویر نظر آ گئی۔ یہ تصویر اس کی اپنی تھی۔ جس کے ماتھے پر سیاہ رنگ کا سانپ کنڈل مارے بیٹھا تھا۔ مَیں چپ چاپ سانپ کو دیکھتا رہا۔ کینوس کی تصویر سیاہ رنگ میں ڈوب چکی تھی۔ لیکن وہ اس پر ابھی تک برش پھیرتی جا رہی تھی۔ مَیں نے اس کی نظر بچا کر اس کے ماتھے پر بیٹھے ہوئے سانپ کو ہٹانے کی کوشش کی۔ میری انگلی لگتے ہی سانپ پھنکار کر سیدھا ہو گیا۔ اور شُوکتے ہوئے میری طرف دیکھنے لگا۔ وہ یک لخت میری جانب مُڑی۔ اور برش میرے منہ پر دے مارا۔'' (۲۲)

یہ طریقۂ کار افسانہ ''جلاوطن'' اور ''بیزار آدم کے بیٹے'' میں بھی موجود ہے۔

یوں تو رشید امجد کے یہاں تشبیہہ، استعارہ کے استعمال میں قاری کی کسی نہ کسی حِس کو تحریک ضرور ملتی ہے۔ بصیرت، بصارت، ذائقہ، لامسہ اور شامہ وغیرہ۔ لیکن اکثر مقامات پر ان میں سے زیادہ تر کی اکائی اور یکجائی بیک وقت

موجود ہوتی ہے۔ مثلاً

''بھیڑیا قطار میں سے نکل کر سڑک پر آ گیا۔ اور درمیان میں پہنچ کر سونگھنے لگا۔ خون کی لکیر سڑک کے بیچوں بیچ دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ بھیڑیے نے جھک کر خون کو چاٹا۔ ایک لمحہ زبان پر اس کے ذائقے کو محسوس کیا۔ پھر زبان ہونٹوں پر پھیری۔'' (۲۳)

''ہابیل اور قابیل کے درمیان طویل مکالمہ'' میں اس کی عکاسی اس طور ہوئی ہے۔

''نہیں وہ میرے اندر نہیں، اور وہ ہابیل کے اندر بھی نہیں تھا۔ تو پھر وہ کہاں ہے۔ وہ چاروں طرف دیکھتا ہے۔ چھوتا ہے، چکھتا ہے، سنتا ہے، سونگھتا ہے۔ اب وہ کسی کے اندر نہیں گھستا، بلکہ باہر رہ کر جالے بنتا اور ناموں کو دیمک بن کر چاٹتا ہے۔'' (۲۴)

اور کبھی کوئی حِس پورے فقرے کے اندر نئے مفاہیم اور معنی کی جدت بھر دیتی ہے۔

''آنے والے میرے لہو کی خوشبو سونگھیں گے۔'' (۲۵)

''مَیں نے تمھارے قدموں کی چاپ سُنی ہے۔'' (۲۶)

''مَیں نے جھک کر اس کے پاؤں چھوئے، اس کا انگ انگ مہک اٹھا۔'' (۲۷)

''وہ ممنوع پھل کے ذائقہ کو بدن پر محسوس کرتا ہے۔'' (۲۸)

اسی ضمن میں ڈاکٹر نوازش علی لکھتے ہیں:

''وہ ایک حِس کی خاصیت کو دوسری حِس کی خاصیت پر منطبق بھی کرتے ہیں۔ یا مختلف حواسوں کی یکجائی سے کوئی ترکیب خلق کی گئی ہے۔'' (۲۹)

مجموعہ ''ریت پر گرفت'' میں تشبیہاتی اور استعاراتی انداز میں علامتیں بھرپور طریقے سے اپنے عہد کی نمائندہ بن کر ابھرتی ہیں۔ پیکر تراشی، تجسیم کاری اس دور کے افسانوں میں بہت نمایاں اور وافر نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے پیکر تراشی کی داخلی اور خارجی دونوں سطحیں متحرک ہیں۔ ''ریت پر گرفت'' کے تمام افسانوں میں امیجز کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔

''لڑکی کی آنکھوں میں شناسائی کا چرخہ چل رہا تھا۔ اس کی گھوں گھوں سن کر وہ پرانے سویٹر کی طرح ادھڑنے لگا۔'' (۳۰)

''کل میں سارا دن اپنی کھڑکی سے لٹک کر پڑوس کے صحن سے رنگ چننے کی کوشش کرتا رہا۔

لیکن رنگ میری پلکوں سے چھوتے ہی اپنی خوشبو چھوڑ دیتے ہیں ۔۔۔۔اسے قتل کر دو۔ ورنہ میرے سارے جسم پر چہرے اُگ آئیں گے۔رات چنگھاڑتی ہوئی ہم پر ٹوٹ پڑی تھی۔'' (۳۱)

''ہوا اس کے لہو کے رنگ کو ہاتھوں میں اٹھائے میرے چاروں طرف ناچ رہی تھی۔مَیں نے فرش پر رینگتی چیخوں کو دونوں ہاتھوں کے کٹوروں میں بھرا، اور پھر ایک ہی لمحہ میں انھیں اپنے منہ میں انڈیل لیا۔'' (۳۲)

یہاں تشبیہہ، استعارہ، شدتِ جذبات اور داخل وخارج کی محسوساتی و مشاہداتی سطحیں پوری طرح متحرک نظر آتی ہیں۔ بھیانک اور شدید منظر کی تخلیق میں یہ تمام عوامل تخلیقی پروسس کی بھٹی میں مزید کندن بن کر نکلتے ہیں۔علامتوں کے نئے سلسلے ابھرنے لگتے ہیں۔ٹھوس اور بے جان وجود کے حوالے سے جب حقائق کی تلخی کو پیکر دیتے ہیں۔تو شدتِ احساس اپنے لئے تشبیہہ اور استعارے کا انتخاب اسی تناسب سے کرتی ہے۔اکثر افسانوں کے عنوان ہی خود امیجری کی مثالیں ہیں۔مثلاً ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص''، ''منجمد اندھیرے میں روشنی کی دراڑ'' اور ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ'' وغیرہ۔

''میرے چاروں طرف چیخوں کا سمندر ہے۔زمین کانپ رہی ہے۔مکان اور گلیاں ایک دوسرے کے گلے مِل رہی ہیں۔میرے وجود پر گرم گرم لہو کے چھینٹے پھیل رہے ہیں۔۔۔ میرے قدموں میں دم توڑتا شہر چیخ رہا ہے۔'' (۳۳)

اور کبھی مجرد کیفیت رہتی تلخ ہی ہے۔لیکن لفظوں کی نفاست میں ملائمت کے ساتھ گھلنے لگتی ہے۔

''رات دھیرے دھیرے شام کی پیالی میں گھل رہی ہے۔اور مَیں چسکی چسکی اس کی سیاہی اپنے اندر اتار رہا ہوں۔'' (۳۴)

اور کبھی اسلوب میں ان دونوں کیفیات کا امتزاج پیدا ہونے لگتا ہے۔

''گرم ریت پر چلتے ننگے پاؤں کے چھالے پھوٹ جاتے ہیں۔ پہاڑ کاٹنے کی آواز تیز ہو جاتی ہے۔اور وبجلی کی مدھر دھن میرے چاروں طرف بکھر جاتی ہے۔'' (۳۵)

ان کی تشبیہات اور استعارات لفظوں کے صوتی آہنگ کے بھی امین نظر آتے ہیں۔الفاظ اپنے وجود میں اپنے مزاج کا خود پتہ دیتے ہیں۔

''آنکھوں میں بے یقینی کے تھان کو لپیٹنا''، ''آنکھوں کے کٹوروں میں بے یقینی کا گھلنا''،
''مٹھاس کی بانسری''، ''پُرکھوں کی روایتوں کے جالے''، ''بدن پر پڑی ہوئی سلوٹیں''،
''روشنیوں کا جسم پر استری کرنا'' وغیرہ (۳۶)

اور کبھی وہ سکوت اور حرکت کی امتزاجی کیفیت سے ایک نئی فکری فضا کو جنم دیتے ہیں۔

''ندی کا پانی گنگناتے ہوئے، خاموشی سے چلا جارہا تھا۔'' (۳۷)

اور کبھی لفظ، پیکر، کیفیت، سب کے سب متحرک نظر آتے ہیں۔ ایک حرکی فضا کی تخلیق ہونے لگتی ہے۔

''یادیں اپنے پاؤں میں گھنگھرو باندھ کر چلتی ہیں۔ اور میرے وجود کے اجڑے کھنڈر میں چھن، چھنا چھن ناچنے لگتی ہیں۔'' (۳۸)

رشید امجد کی پیکر تراشی اکثر متصادم کیفیات سے جنم لیتی ہے۔ ٹھوس، جاندار، بے جان، موجود، ناموجود، ہر کیفیت تجسیم کاری کے کارخانے سے گویا روح، احساس اور زندگی لے کر ظہور پاتی ہے۔ ایسے مواقع پر ان کی نگاہ سائنٹفک تجزیے سے بھی گزرتی ہے۔ وہ ایسے میں ارتقاء پذیری کو نظامِ کائنات کی بنیاد تصور کررہے ہوتے ہیں۔

''وہ صفحہ پلٹنے سے پہلے گہرے رنگ کا چشمہ اتار لیتا ہے۔ اور سر اٹھا کر تیز بخار میں جلتے ہذیان بکتے سورج کو دیکھتا ہے۔ سورج اپنی ہتھیلیوں پر الاؤ جلائے پورے آسمان پر ناچ رہا ہے۔ تھتھا تھیا تھیا۔۔۔ تھتھیا تھیا تھیا۔۔۔'' (۳۹)

رشید امجد کی بعض تشبیہیں ان کے یہاں بالکل نئی اور انوکھی نظر آتی ہیں۔

''اندھیرا اوباش لڑکوں کی طرح سیٹیاں بجاتا، شرماتی شام کے پیچھے لگا ہوا ہے۔'' (۴۰)

''بارش ان کے بدن پر دریاؤں کی طرح بہہ رہی ہے۔'' (۴۱)

''شعلہ چمکتا ہے۔ تو سڑک دور دور تک روشن ہو جاتی ہے۔ لیکن دوسرے لمحے بتاشے کی طرح اندھیرے میں بیٹھ جاتی ہے۔'' (۴۲)

''گہرا اندھیرا، گاڑھا، تارکول کی طرح چیزوں کے منہ پر بہہ رہا ہے۔'' (۴۳)

بعض اوقات ان کے استعارے قاری کے ذہن میں مضحکہ خیزی کی صورتِ حال بھی پیدا کرتے ہیں۔ لیکن اس کا تناسب بہت کم، بلکہ آٹے میں نمک کے برابر ہے۔ مثلاً

''لڑکی آنکھوں کی پلیٹ میں لذت کے رس گلّے سجائے اسے دیکھ رہی تھی۔'' (۴۴)

اسی طرح بعض مماثلتی سلسلوں میں بے لطفی کا عنصر بھی جنم لے لیتا ہے۔مثلاً

''وہ مڑ کر دیکھتی ہے۔شاید آپ مجھ سے کچھ کہہ رہے ہیں۔افسوس مَیں سن نہیں سکتی۔
میرے کان مرمت ہونے کے لئے گئے ہوئے ہیں۔شام کو ملیں گے۔''(۴۵)

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ رشید امجد کے یہاں یہ انداز بہت کم ہے۔البتہ یہ ضرور ہے کہ انسان، انسان نہیں لگتا۔بلکہ مشین کا ایک پرزہ ہے جو کانوں کی مرمت پر انحصار کرتا ہے۔لیکن یہ بھی دیکھنا ہے کہ یہ فرد، جس ٹوٹ پھوٹ کے معاشرے میں سانس لے رہا ہے۔جس بے توقیری کی بھینٹ چڑھا ہے۔کیا اس کے اندر کوئی جذبہ، کوئی شے سلامت بچی ہے؟ دوم یہ کہ کیا خبر، آنے والا کل اس ٹوٹے پھوٹے انسان کی شخصیت اور اس کی شناخت کا پہلو کیا سے کیا کر دے؟ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ تمام عوامل اس مضحکہ خیزی کے ساتھ وابستہ ضرور ہیں لیکن قاری کی سوچ کے کینوس کو وسیع بھی کرتے ہیں۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ رشید امجد کے موضوعات حقیقت سے تجرید اور تجرید سے پھر حقیقی سمت کو لوٹتے ہیں۔تو یہ ردوبدل ان کے اسلوب میں بھی واضح نظر آتا ہے۔اس حوالے سے ان کی تشبیہوں میں ہیئت کا ٹھوس تصور ملتا ہے۔

''۔۔۔لمحہ بھر کے لئے جسم میں ہلکی سی حرارت ہوئی۔لیکن فالج زدہ جسم مٹی کے ڈھیر کی طرح
اسی طرح پڑا رہا۔'' (۴۶)

اور کبھی وہ انسان کی داخلی کیفیات کو اشیاء کے خارجی وجود سے موازنہ کر کے تشبیہاتی رنگوں کو زبان دیتے ہیں۔

''لمبی سڑک، بظاہر پُر جوش، لیکن اندر سے ویران سڑک اس کی طرح تنہا۔یہی ان کی قدرِ مشترک تھی۔''

رشید امجد کی تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کی ایک امتیازی خوبی یہ ہے کہ داخل اور خارج کے حوالے سے جوں جوں تجربات، محسوسات اور حقائق میں ردوبدل ہوتا ہے۔اسی حوالے سے نئی علامتوں کے سلسلے از خود ابھرنے لگتے ہیں۔جو بالکل نئے، انوکھے اور خود رشید امجد کے یہاں جدت کا رنگ بھر دیتے ہیں۔''بے خوشبو عکس''میں بھیڑ اور گیدڑ کی نئی علامتیں ہیں۔اجتماعی صورتِ حال۔۔۔جس نے خارج کی ہر سختی اور بے اعتدالی کو اپنے اندر جذب کر لیا۔

''ہر طرف ایک خاموشی تھی۔بھیڑیں اور گیدڑ سر جھکائے اپنے روز کے کاموں میں مصروف
تھے۔۔۔۔اونچے مکانوں، سجے ریستورانوں اور پُر ہجوم دفاتر میں ہر طرف بھیڑیں ہی
بھیڑیں اور گیدڑ ہی گیدڑ تھے۔''(۴۸)

اس افسانے میں 'بلا' سیاسی جبر اور چیرہ دستی کا استعارہ ہے۔

''شہر والوں کے وجود میں پتھر اُگنا شروع ہو گئے ہیں۔ پہلے پاؤں کا انگوٹھا پتھر بنا۔ پھر آہستہ آہستہ یہ پتھر سارے وجود میں پھیلنے لگا۔'' (۴۹)

یہاں اجتماعی ''بے حسی'' اور پتھر اُگنے کے عمل کو بھی اسلوب بیان سے ایک ارتقائی کیفیت سے واضح کیا گیا ہے۔ جو رفتہ رفتہ انتہا پر پہنچتی ہے۔

یہاں کیفیت اور موضوع کے مطابق استعاراتی جہتیں بھی بدلتی ہیں۔ کبھی شیر گیدڑ بنتے ہیں۔ اور کبھی گیدڑ شیر بن جاتے ہیں۔ ایسا اس وقت ہوتا ہے۔ جب وجود کے اندر محسوسات میں تبدیلی آتی ہے۔ شیروں کو بزدل دکھاتے ہوئے ان کے لئے ''گیدڑ'' کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔ اور گیدڑوں کو دلیر دکھاتے ہوئے انھیں شیر کہا گیا ہے۔

قمر جمیل خصوصیت کے ساتھ اس کہانی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''۔۔۔اس علامتی کہانی میں دیکھئے، ہمارا معاشرہ غائب ہے۔ یہاں تو لوگ نہ شیر سے متاثر ہوتے ہیں۔ نہ گیدڑ سے۔ البتہ یہ پتہ نہیں چلتا کہ کون شیر ہے۔ کون گیدڑ ہے۔ اور اگر گیدڑ ہے تو کب شیر بن جائے گا۔۔۔'' (۵۰)

اور رشید امجد کی فنی مہارت کا حُسن یہی ہے کہ اس حوالے سے قاری کے سامنے سوچ کے کئی زاویے ابھرنے لگتے ہیں۔ اس کی سوچ کا ایک اپنا تخلیقی عمل ابھرنے لگتا ہے۔ یہیں سے انفرادی اور اجتماعی سوچ ماحول کی ناہمواریوں پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ نئے نئے پیکر اپنی اپنی شبیہیں قاری کے ذہن پر مرتب کرتے چلے جاتے ہیں۔ مجید مضمر اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''رشید امجد کے افسانوں میں انفرادیت کا پہلو سب سے زیادہ پیکر تراشی کے عمل ہی سے ابھرتا ہے۔۔۔'' (۵۱)

اس پیکر تراشی کا ایک سِرا درحقیقت افسانہ نگار کی تخلیقی سطح سے بندھا ہوا ہوتا ہے۔ اور دوسرا سِرا وہ قاری کے ہاتھ میں تھما دیتے ہیں۔ جسے وہ اپنی ذہنی اپج کے مطابق بروئے کار لاتا ہے۔

تمثیل کا استعمال

رشید امجد کے ہاں تمثیل کا ایک نیا انداز ملتا ہے۔ تمثیل جو ہماری ادبی وراثت بھی ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں قدیم اور جدید کے امتزاج کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔ تمثیل کیا ہے؟

> ''تمثیل ڈرامائی حکایت Dramatic Story۔کوئی کہانی جس سے کنایۃً یا اشارۃً کوئی اخلاقی سبق سکھانا مقصود ہو۔کسی فرضی کہانی کے ذریعے کوئی اخلاقی یا مذہبی سبق دینا یا کسی مذہبی اصطلاح کی تشریح کرنا۔۔۔۔'' (۵۲)

رشید امجد نے محض روایتی داستانوی یا تمثیلی انداز اختیار نہیں کیا بلکہ اسے اپنے عہد کی مروجہ زبان اور مزاج بھی دیا۔افسانہ ''دور ہوتا چاند'' میں تمثیل کے پیرائے میں درویش اپنی اپنی کہانیاں سناتے ہیں۔اسی تمثیلی انداز میں ہی کہانی کا اختتام بھی ہو جاتا ہے۔اور اس کے ساتھ ساتھ رشید امجد کا اپنا عہد، اس کا ذہنی اور قلبی مزاج بھی پوری طرح عیاں ہو جاتا ہے۔

> '' اے درویشو! مَیں جو پتھر کے نصف دھڑ کے ساتھ تمھارے سامنے بیٹھا ہوں۔ پہلا درویش ہوں۔مَیں اس پیلے جنگل کا سحر زدہ ہوں۔ جو نیلے طوطوں کا مسکن ہے۔ یہ نیلے طوطے ہر آنے والے کو اپنی آنکھوں اور نوکیلی چونچوں سے کھا جاتے ہیں۔۔۔ پہلا درویش چپ ہو گیا۔ چند لمحے گہرا سناٹا چھایا رہا۔اس دوران بیرا خالی پیالیاں اٹھا کر لے گیا۔۔۔ پہلا درویش دوبارہ میز پر ہاتھ مارنا چاہتا تھا۔ کہ دوسرے درویش نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا۔ بیرا آ جائے گا۔۔۔ چوتھے درویش نے کہا۔ بھائیو پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔ میرے پاس چائے کے پیسے ہیں۔'' (۵۳)

اس ضمن میں رشید امجد لکھتے ہیں:

> ''میرا انداز اور اسلوب اساطیری یا داستانی نہیں۔ بلکہ مَیں نے اسے ایک جدید صورت میں استعمال کیا ہے۔ جو اپنے عہد کی مروّج زبان، محاورے اور انداز و مزاج کے دائرے میں اپنی ایک الگ شناخت بناتا ہے۔'' (۵۴)

جوں جوں اجتماعی طرزِ احساس اور خارج کے حوالے بدلتے ہیں۔رشید امجد کی فکر بھی اسی تناسب سے بدلتی جاتی ہے۔تمثیل اس حوالے سے ان کے مجموعے ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں نیا انداز اختیار کرتی ہے۔اسلوب ہمیشہ اپنے موضوع کا تابع ہوتا ہے۔ بلکہ ہر موضوع زبان و بیان اور اظہار کا پیرایہ اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ چونکہ اس دور کی کہانیوں میں کشف و کرامات، ذات و کائنات سے متعلق روح اور ذہن کے فکری پس منظر کا ایک سفر ہے۔ایک ارتقاء ہے۔فرد اپنے داخل کے اندر اترتا اور پھیلتا چلا جا رہا ہے۔چنانچہ معنوی دبازت کا احساس بڑھنے لگتا ہے۔

تمثیلی انداز اس دور کے افسانوں میں مقابلتاً زیادہ بھی ہے۔ کیونکہ موضوع اپنے اظہار کے لئے یہ راستہ اور طریقۂ کار خود بھی منتخب کر رہا ہے۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا'' ، ''جاگنے کو ملا دیوے خواب کے ساتھ'' اور ''چپ صحرا'' میں تمثیل کے ذریعے روح اور اس کے اسرار منکشف ہو رہے ہیں۔ پہچان، شناخت کا سفر اندر کی طرف ہے۔ علامتیں بدل رہی ہیں۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا'' میں خرقہ پوش کی دروازے پر دستک ہے۔

> ''راز اُس وقت منکشف ہوتا ہے۔ جب واصف، موصوف اور وصف میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ دھند آہستہ آہستہ گہری ہوتی جاتی ہے۔۔۔۔ اے شخص تو یہاں کیا لینے آیا ہے۔ مَیں راہب نہیں ہوں۔ بلکہ اپنے نفس کی جس نے ''کتّے'' کی شکل اختیار کر لی ہے، نگرانی کرتا ہوں۔ اور اس کو مخلوق کے شر سے محفوظ رکھنا چاہتا ہوں۔'' (۵۵)

تمثیل یہاں پر ماضی، حال، روح، کشف اور اس کے ساتھ زندگی کے روزمرہ معاملات کے ساتھ بھی وابستہ ہے۔ تخیّل کی پرواز ماضی سے حال، روح سے حقیقت اور فرد کے داخل سے خارج کا سفر طے کر رہی ہے۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا'' میں پوری کہانی انھی حوالوں سے اپنی شناخت بناتی ہے۔ بڑ کے درخت، موت کی ٹھنڈی انگلیاں، سُوکھی ہڈیاں، شیخ ابوالبختیار مشہدی کے مزار کا منظر، ان سے گفتگو، مزار کی رنگ برنگی جھنڈیاں اور روحانی راز و نیاز۔۔۔۔ منظر تمثیلی انداز میں بدلتے جاتے ہیں۔

> ''راستہ ہے کہ ختم ہونے ہی میں نہیں آتا۔ رات آ گئی۔ شب ماہ پورن ماشی کا چاند اور ہرن ہے کہ چوکڑیاں بھرتا چلا جاتا ہے۔ دفعتاً جنگل ختم ہوا۔ کیا دیکھتا ہے کہ سامنے پُرفضا باغ ہے۔ جس کے بیچوں بیچ ایک بارہ دری۔ لیکن یہ جنگل تو ختم ہونے ہی میں نہیں آتا۔ آخر پر پہنچتا ہوں، تو پھر پہلا سرا آ جاتا ہے۔ ایک دائرہ۔۔۔۔ صبح چھ بج کر پندرہ منٹ پر الارم کے ساتھ اُٹھنا، شیو دانت صاف کرنا، ناشتہ، بچوں کو سکول چھوڑنا۔۔۔۔ ایک ہی راستہ۔۔ یوں ہی برسوں بیت گئے۔'' (۵٦)

یہاں رشید امجد خارجی اور مادی زندگی کے معمولات کو بنیاد بنا کر داخلی اور روحانی زندگی کے سفر کا مزاج جاننا چاہتے ہیں۔ خارجی مشاہدہ ہے جو تجربے کی کڑیوں سے بندھ کر انھیں حقیقی زندگی کے اسرار جاننے کے لئے بے چین کر رہا ہے۔

رشید امجد کے تمثیلی انداز میں درویش کی باتوں، حکایتوں اور قصّوں سے معنی در معنی کی کیفیت پیدا ہوتی جاتی

ہے۔ان معنی کی دنیا میں ان کا عصر بھی شریک ہے۔ذاتی زندگی بھی حوالہ بن رہی ہے۔اور قصّے کے مختلف پہلوؤں پر سائنٹفک انداز سے تجزیہ بھی کرتے جاتے ہیں۔

”ایک درویش کسی شہر میں گیا۔دیکھا کہ وہاں کا ہر شخص آئینہ کا اسیر ہے۔درویش نے تأسّف کیا۔افسوس اس شہر کے رہنے والے اپنے چہرے کی حقیقت کونہیں پہچانتے۔میرے اردگرد پھیلا ہوا یہ شہرِ آئینہ۔۔۔۔زندگی کی اس رواروی میں اپنا سامنا کرنا کتنا مشکل ہے ۔۔۔۔آدمی کیا ہوتا ہے۔کیا بن جاتا ہے۔مَیں جو دریا میں بہتا ہُوا پھول تھا،جسے میری ماں نے گود میں چھپالیا تھا۔کیا کیا آدرش تھے میرے۔زمانے کو بدل دینے کے خواب۔ وقت کی استری نے سارے بل،ساری سلوٹیں نکال کر کیسا سیدھا کردیا۔“(۵۷)

مجموعہ ”شعلۂ عشق سیاہ پوش ہُوا میرے بعد“ میں تمثیلی رنگ سب سے زیادہ ہے۔”دل دریا“ ”بے خوشبو عکس“، ”عکسِ بے خیال“ اور ”بیکسی پرواز“ میں اندازِ بیان تمثیلی ہے۔

”اے شیخ تُو جانتا ہے۔کہ مَیں شاہِ وقت ہوں؟ درویش نے یہ سن کر خندہ کیا۔بادشاہ نے پوچھا۔تم ہنسے کیوں؟ درویش بولا۔تیری کم عقلی اور تیرے جہل اور تیرے نفس اور تیرے حال پر۔۔۔کون بادشاہ،کون درویش،کبھی درویش بادشاہ بن جاتا ہے۔اور کبھی بادشاہ درویش۔کس کی سنیں،کس کے ساتھ چلیں۔یہ تماشا ایک نسل کا ہے۔یا کئی نسلوں کا۔۔۔“ (۵۸)

یہاں تمثیل ماضی،حال اور مستقبل کے کئی حوالے اور غور وفکر کے عناصر سمیٹ رہی ہے۔بعض اوقات تمثیل اور تلمیح ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔یہ انداز اُس وقت امتزاجی کیفیت میں نظر آتا ہے۔جہاں تصوف کا رنگ گہرا ہوتا ہے۔”دل دریا“ میں ویدانتی،یوگی،منصور حلاّج،اناالحق اور ابلیس کا حوالہ ساتھ ساتھ آرہا ہے۔

افسانہ ”بے خوشبو عکس“ میں داستانوی انداز میں اپنے عہد کے ناہموار رونا مساعد حالات کو پیش کیا ہے۔اسلوب میں یہاں بھی جدّت ہے۔

”داستان گو بتاتا ہے کہ شہر چھوڑنے سے پہلے مَیں نے شہر کی فصیل سے شہر پر نظر ڈالی۔ہر طرف ایک خاموشی تھی۔۔۔۔“ (۵۹)

اور ”بیکسی پرواز“ میں

''روایت ہے کہ وہ چھ تھے، اور انھوں نے کئی دنوں کی سوچ بچار کے بعد بلا کا مقابلہ کیا تھا۔
جو شہر کی فصیل پر بیٹھی ہوئی تھی۔ اور کسی کو اندر نہ آنے دیتی تھی۔'' (۶۰)

رشید امجد کی تمثیلیں روایت کے حوالے سے روحانیت اور مادیت کے عناصر کو سمیٹتی ہوئی اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی عوامل کی کھونٹی سے بندھی ہوئی نظر آتی ہیں۔

تجزیاتی اور سائنٹفک پیرایۂ بیان

رشید امجد کا فکری سفر ذات سے کائنات کی طرف رجوع کرتا جاتا ہے۔ موضوعات کی کھوج، تجسّس، تلاش اور حقیقت کے نئے نئے پرت اٹھتے جاتے ہیں۔ موضوعات اور حقیقت کی روحانی پرکھ کے ساتھ ساتھ ان کی تجزیاتی اور سائنٹفک نگاہ کو بھی تحریک ملتی ہے۔ یہ دور فلسفے اور سائنس کا ہے۔ ان کے اسلوب کا یہ پہلو اس دور کے حوالے سے اپنی ایک جداگانہ پہچان بناتا ہے۔

''چیزیں آتی جاتی رہتی ہیں ۔۔۔۔ جنم لیتی ہیں۔ پھر کسی بلیک ہول میں گم ہو جاتی ہیں ۔۔
یہ بھی کیا عذاب ہے کہ آدمی مر چکا ہے۔ اور اس کے ذہن کے کچھ حصّے کام کر رہے ہیں۔ اور وہ خود اپنی آخری رسومات دیکھ رہا ہے۔'' (۶۱)

یہاں مووی کیمرہ، ریکارڈنگ، سب علامتیں ہیں۔ اِس نظام ہستی کی جہاں ہر شخص ایک کردار ہے۔ یہاں نظامِ قدرت کی اصل صورت، اس سسٹم کے بارے میں فلسفیانہ نقطۂ نظر سے تقابلی منظر بیان کیا گیا ہے۔ جو ریکارڈنگ روم اور اس کے سسٹم کی مماثلتی شکل ہے۔

''کائنات بھی ایک جسم ہے۔ جیسے ہمارا یہ جسم، جس کے اندر کئی دنیائیں آباد ہیں۔
جراثیموں سے بھری ہوئی دنیائیں۔ اور ہمارا ذہن ان سب کو، پورے جسم کو کنٹرول کرتا ہے۔ کائنات بھی ایک جسم ہے۔ اور ہم اس کے اندر چھوٹے چھوٹے جسم ہیں۔ اس کا بھی ایک ذہن ہے۔ ایک ماسٹر مائنڈ۔'' (۶۲)

بعض اوقات حقائق کا صرف تجزیہ کرتے ہیں۔ کسی شے، کسی وجود کے ہونے نہ ہونے کی سمتوں کا احاطہ، جو ایک فکری عنصر کو جنم دیتا ہے۔

''مَیں وہ اور دوسرے، سب تصویر کی نا تکمیلی کا نوحہ ہیں۔ ایسا نوحہ، کہ جس کا نہ کوئی عنوان

ہے، نہ موضوع، پہلی سطر سے ماتم شروع ہوتا ہے۔اور آخری سطر۔اور اس آخری سطر کے
انتظار میں میری اس کی اور ہم سب کی بھنویں سفید ہوگئی ہیں۔" (٦٣)

یہ کائنات کیا ہے۔انسان، اشیاء کا وجود، سب کی حقیقت کیا ہے۔وہ اس پر غور وخوض کرتے ہیں۔اس تجزیاتی نگاہ کا بھی ایک ارتقاء ہے۔

"۔۔۔کچھ عرصہ بعد یوں لگا۔جیسے کبھی اچانک اس کے وجود کو کرنٹ سا لگتا ہے۔لیکن کئی بار
ایسا بھی ہوا۔کہ کسی شے کو چھوئے بغیر ہی اسے یہ جھٹکا لگا۔اب اس نے سوچنا شروع کیا
کہ اگر کسی شے کو چھوتے ہوئے مجھے یہ جھٹکا نہیں لگتا۔تو وہ کون سی شے اور منظر ہے۔جسے
دیکھ کر کوئی انگڑائی لیتا ہے۔" (٦٤)

رشید امجد کا سائنٹفک نقطۂ نظر بیک وقت دو دنیاؤں میں سفر کرتا نظر آتا ہے۔ایک دنیا روح کی ہے۔اور دوسری مادے کی۔دونوں اسرار سے بھرپور۔

تصوف کے حوالے سے اسلوبیاتی زاویے

تصوّف، روحانیت یا روحانی کیفیات کا موضوع رشید امجد کے یہاں نہ صرف بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔بلکہ ذات اور کائنات کی پہچان کے کئی اسرار، خودی اور بے خودی کی کیفیت اور اس سے متعلقہ کئی عنوانات مکمل صورت میں تشکیل پاتے نظر آتے ہیں۔وہ شخص جو خارج کی تکلیف دہ زندگی سے گھبرا کر، بے یقین ہو کر صداقت کی تلاش میں نکلا ہے۔وہ دیکھتا ہے کہ داخل میں اس صداقت کے رنگ ہی مختلف ہیں۔یہاں کی جذب و مستی کا انداز ہی کچھ اور ہے۔اس دنیا کی کیفیات جو ان کے یہاں موضوعات بنتی ہیں۔وہاں اسلوب کا رنگ مکمل طور پر جدا اور منفرد نظر آتا ہے۔تشبیہہ و استعارہ کا برتاؤ فرق ہو جاتا ہے۔پیکر تراشی کی کیفیت بالکل الگ ہو جاتی ہے۔یہاں داخلی کیفیات خوابوں کی صورت اپنا طلسم قائم کر لیتی ہیں۔فرد کا ایک نیا سفر انھی خوابوں اور حقیقت کی دنیا میں متوازی چلتا ہے۔خود اپنے اندر کے وجود کو سونگھتا اور محسوس کرتا ہے۔

"اس نیم تاریک گلی میں وہ میرے پیچھے کیوں آتا ہے۔اور میری آنکھوں کے خواب کیوں
چُرا لے جاتا ہے۔خواب خواہشوں کی نازک کلائیوں میں پہنی چوڑیوں کی کرچیاں ہیں۔
ٹوٹی کرچیاں، خواب ہی خواب، ٹیلہ کے اس طرف بھی۔اس طرف بھی۔۔۔" (٦٥)

یہ داخلی سفر تجسس اور بے چینی کا سفر ہے۔ چلتے جانا، نامعلوم کی طرف، فاصلوں کا کیسے ہوش ہے۔ کرب، کسک، بے قراری اس دنیا کی ضرورت ہے۔ اس کی غذا ہے۔ اس دنیا کا راہنما مرشد ہے۔ یہ مرشد ہر انسان کے اندر ہے۔ کہیں یہ دُوئی کی صورت میں وجود کے اندر وجود پا جاتا ہے۔ اور کہیں اندر ہی اندر گمشدگی کے سپرد ہو جاتا ہے۔ رشید امجد کا مرشد افسانہ ''نارسائی کی مٹھیوں میں'' جنم لیتا ہے۔ کہیں ابھرتا ہے۔ اور کہیں معدوم ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ اندر کا یہ مرشد— یہ روحانی کیفیت کی پختگی انسان کو خارج سے متصادم ہونے کے بعد میسّر آتی ہے۔ جو باہر ہی اپنی شناخت نہ پا سکا۔ وہ اپنے اندر کیسے اُترے گا؟ کِسے تلاش کرے گا؟ ابتدا میں فرد اپنے خارج اور داخل کی متصادم سوچوں اور معاملات میں الجھا ہوا ہے۔ جو معلوم ہوا۔ وہ ابھی نامعلوم ہے۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے'' میں تمام کہانی جو چھ حصّوں پر مشتمل ہے۔ مرشد کی کرداری علامت پوری کہانی پر محیط ہے۔

> ''بے چینی روح کی طلب ہے۔ اس نے اپنے آپ سے کہا۔ اور جانے مَیں کِسے ڈھونڈتا ہوں۔ مجھے تو یہ بھی معلوم نہیں۔ وہ ہے کہاں؟ کہیں بھی نہیں اور ہر جگہ۔ مرشد نے آہستہ سے کہا۔ بس اپنی عینک کے نمبر ٹھیک کرلو۔'' (٦٦)

''عینک کی نمبر ٹھیک کروانے'' سے مراد اس مادے کی محبت میں مبتلا ہوتے ہوئے روح اور سچائی کی تلاش کی اہلیت ہے۔ اس کی شناخت ہے۔ جو فرد کے ہاتھوں سے نکلتی جاتی ہے۔ یہاں اسلوب داخلی اور خارجی دونوں جہتوں کا عکاس نظر آتا ہے۔

رشید امجد کا افسانوی مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں اسلوب کا ایک جداگانہ انداز ہے۔ کیونکہ موضوعات کا تعلق زیادہ تر روحانیت سے متعلق ہے۔ رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> '' ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں ساری علامتیں اور استعارے فرق ہو جاتے ہیں۔ مرشد کی فلسفیانہ گفتگو اور تفکر بھر جملے ساری فضا کو بدل دیتے ہیں۔ یہ میرا ارتقاء بھی ہے اور میرے اسلوب کی مختلف صورتیں بھی۔'' (٦٧)

یہ فلسفہ، یہ داخلیت ۔۔۔۔ وجودیت ہے۔ جو کچھ ہے وہ اس کی مختلف صورتیں اور اس ''کُل'' کے حصے ہیں۔ جو ذات و کائنات کا ''مختارِ کُل'' ہے۔ ''جزو'' کا ''کُل'' سے ملن سہل نہیں۔ ایک سفر درپیش ہے۔ یہاں خوف، دہشت، خواب، تجسّس کے سارے حوالے، ساری علامتیں اپنی داخلی کیفیات میں سمٹ رہی ہیں۔ معنوی دبازت ابھرنے لگتی ہے۔ کوئی خواب، کوئی گمان ۔۔۔ لاعلمی سے علم کی جانب۔ رشید امجد نے جس ''ارتقاء'' کا ذکر کیا ہے۔ وہ فکر کا بھی ارتقاء ہے

اور اسلوب کا بھی۔

''دل کی آواز عجیب چیز ہے۔اس کے لئے بے چینی اور اضطراب جو ہے وہ آدمی کو کشاں کشاں لئے پھرتی ہے۔'' (۶۸)

''اور یہ رسّے کے درمیان رہ کر ڈولنے میں بھی ایک عجیب مزہ ہے۔ایک ایسی لذت ہے جسے خود ہی محسوس کیا جا سکتا ہے۔گر پڑنے کا خوف، دونوں کناروں سے آتی آوازیں، ترغیبات اور اپنی اپنی طرف کھینچنے کی کوششیں۔۔۔'' (۶۹)

یہاں انسان کی فکری فضا میں ایک سنجیدگی، توازن اور ٹھہراؤ کی کیفیت واضح طور پر ابھرتی ہے۔یہ شعور فرد کو اپنے داخل میں اترنے سے میسّر آیا ہے۔ ''سناٹا بولتا ہے۲'' کی ابتدا اسی انداز سے ہوتی ہے۔پرندے کی علامتیں، خواہش، آرزو سب کی جہت بدل رہی ہے۔حالات کو سمجھنے اور زندگی کو برتنے کا سلیقہ اور اعتدال فرد کے ہاتھ آ رہا ہے۔جس کی واضح صورت اسلوب میں ظاہر ہو رہی ہے۔یہاں دھند کے علامتی سلسلے بدلنے لگتے ہیں۔

''مَیں اس لمحہ کی لذت میں گم رہنا چاہتا ہوں۔زندگی کی سنسان سڑک پر خاموشی کے ساتھ چلتے جانا، اور ایک دن نیستی کی دھند میں ڈوب جانا۔'' (۷۰)

''اس کے اندر کوئی شے بے تحاشا ہاتھ پیر مار کر اس دھندلے غبار کو چیرنے کی کوشش کر رہی تھی۔اس نے سر جھٹک کر چیزوں کو پہچاننے کی کوشش کی۔لیکن سچائی سڑک پر پڑی ہوئی کوئی شے بھی تو نہیں۔۔۔'' (۷۱)

زندگی اب فرد سے دست و گریبان نہیں۔

''ہم میں سے ہر ایک، ایک دائرے میں بند ہے۔اور دائرے کی حدوں تک ہی آگے پیچھے جا سکتا ہے۔شاید یہی مقصود ہے۔'' (۷۲)

''ڈوبنے اور تیرنے کے درمیان یہ جو وقفہ — یہ کیا ہے۔خواب کا یا جاگنے کا۔اور ان کے درمیان ایک پُل صراط ہے۔جو اِس پر سے جلدی سے گزر جائے۔وہ پار چلا جاتا ہے۔جو نہ گزر سکے ہمیشہ کے لئے وہیں رہ جاتا ہے۔'' (۷۳)

سمندر اور دریا کے استعارے تصورِ موت میں وقت کے ساتھ منسلک ہیں۔لیکن جب داخلی اور روحانی موضوعات میں یہ حوالہ بنتے ہیں تو ازلی اور ابدی سچائی کا — حقیقتِ کُل کا

''وہ کسے آوازیں دے رہا ہے۔ سمندر تو اس کے اندر ہے۔ باہر کسے تلاش کر رہا ہے۔''
(۷۴)

اس موضوع اور کیفیت پر مبنی افسانوں میں اسلوب کا رنگ ہر لحاظ سے مختلف ہے۔ سُر، دُھن، لے، موسیقیت محسوساتی سطح پر متحرک نظر آتی ہے۔ یہ وہ تحرک ہے جو صوفی کو وجد و حال عطا کرتا ہے۔ جہاں فرد اپنے اندر گم ہونے لگتا ہے۔ یہ گمشدگی ہی شناخت کا راستہ اختیار کرتی ہے۔

''پاس ہی ایک پرندہ پھڑ پھڑا کر نکلا اور دل آنگن میں ناچنے لگا۔ مُرلی کی تان چاروں طرف پھیل گئی۔ وہ تانوں کی لہروں پر قدم رکھتی آہستگی سے قریب آئی۔۔۔ اور اسے لگا، سارا کچھ ایک دم بھڑکتی آگ میں تبدیل ہو گیا ہو۔ اور وہ دونوں آگ کی موسیقی پر ناچ رہے ہیں۔ اور شعلوں کی لپکتی زبانیں ان کے چاروں طرف دھمال ڈال رہی ہیں۔'' (۷۵)

یہاں کیفیات ہی کیفیات ہیں۔ لفظ ناکافی اور بے زبان ہیں۔ احساس جو لفظوں میں قید نہیں ہو پاتا۔

''کہنے کو تو بہت سی باتیں ابھی باقی ہیں۔ لیکن لفظ بے وفا ہو گئے ہیں۔ بس صحرا، گھپ خاموشی، تھتھا تھیا تھیا، چھیتی کراوئے طبیبا نئیں تاں میں مر چلی آں۔ چھیتی کراوئے طبیبا ۔۔۔ چھیتی چھیتی ۔۔۔'' (۷۶)

اس سُر اور لے کے دھارے روح کی سرمستی سے بندھے ہوئے ہیں۔ یہ روح کی بیداری کا دوسرا نام ہے۔

''وہ رقص کرتی آتی ہے۔ وہ ونجلی نیچے رکھ دیتا ہے۔ وہ پوچھتی ہے۔ ونجلی بجانی کیوں بند کر دی۔ وہ کہتا ہے۔ اس کی تان تو تم ہو۔'' (۷۷)

رقص، موسیقی، وجد و حال اور روح کے اس رشتے کو رشید امجد نے کہانی ''جنگل شہر ہوئے'' میں پورے سٹیج پر پھیلا دیا ہے۔ جو در حقیقت روحانی دنیا میں سُر، روح، بیداری اور آگہی کی کیفیت کا دوسرا نام ہے۔ برگد کا پیڑ، سُوکھی انتڑیوں میں لپٹی دانائی میں شناسائی کی لذّت، روشنی، سب اسی کیفیت کی علامتیں ہیں۔

''تمھاری ذہنی سطح بہت پست ہے۔ میں نے یہ فن بڑی ریاضت سے سیکھا ہے۔ وہ ٹھہر ٹھہر کر بولتی ہے۔ تماشائیوں کو ایسے لمحہ میں لے جانا جہاں چیزیں ساکت ہو جاتی ہیں۔ وقت رک جاتا ہے۔۔۔ بدن کی غلاظتیں نیچے رہ جاتی ہیں۔'' (۷۸)

افسانہ ''شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد'' میں پوری فضا موسیقی کے اسی داخلی پہلو کے ساتھ جُڑی ہوئی ہے۔

مزار مستان شاہ، موٹر سائیکل، قبر، سفید ریش لمبی زلفوں والا بزرگ، ہیر، رانجھا، سٹیج، سیاہ پوش درویش، سلطان، ونجلی، فقیری، سب کی سب علامتیں موسیقی اور روح کی بیداری کے حوالے سے خارج کی تضاداتی سرحدوں کو چھوتی ہوئی منظرِ عام پر آتی ہیں۔

''ہاں یاد آیا، ہم یہ ڈرامہ لے کر اگلے ماہ کراچی جا رہے ہیں۔ چلو گے؟۔۔۔۔
میں کیا کروں گا۔ مجھے تو ونجلی بجانا ہی نہیں آتا۔
''تو تم کان چھدوا کر فقیر بن جانا'' وہ ہنستی ہے۔
''لیکن مجھے تو مانگنا بھی نہیں آتا۔ ایک بادشاہ نے درویش سے کہا۔ کچھ مانگیے۔ درویش نے کہا۔ مجھے مانگنا نہیں آتا۔۔۔ تو پھر کچھ دے دیجئے۔ درویش بولا۔ افسوس میرے پاس دینے کے لئے بھی کچھ نہیں۔۔۔۔'' (۷۹)

رشید امجد کے یہاں تصوف کے موضوعات نہ صرف جامعیت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ بلکہ ان کا اس ضمن میں مخصوص لب ولہجہ، زبان و بیان، متصوفانہ اصطلاحیں، بصیرت و بصارت کا تصادم، حکایات، تمثیلی انداز، داخلی خود آگہی کی مختلف منازل، روحانی تحیّر کے ارتقائی مرحلے ان کے اسلوب میں سب سے جدا اور ان کی ایک منفرد پہچان بنتے ہیں۔ تصوف کی تعریف اور اس کا مفہوم موضوع اور زبان دونوں کے حوالے سے مکمل ہوتا ہے۔ زبان کے اندر تأثر اور کیفیت کا ہونا بھی ازبس ضروری ہے۔ اور رشید امجد نے متصوفانہ موضوعات کو ان تمام حوالوں سے برتا ہے۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ میں تصوف کی تعریف اس طور کی گئی ہے:

''تصوف مادہ میں ص۔ و۔ ف کے باب تفعّل سے مصدر ہے۔ جس کے معنی ہیں، اپنے آپ کو صوفیانہ زندگی کے لئے وقف کرنا۔۔۔ اس سے بے شمار ایسے الفاظ مشتق ہیں۔ جو تصوف کے بعض بنیادی پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں۔ مثلاً صفا (پاکیزگی) اور صفو (برگزیدہ لوگ) صفی (خالص دوست)۔۔۔'' (۸۰)

تصوف کے موضوع کو برتنے کے لئے مخصوص زبان و بیان اور اسی حوالے سے مخصوص لسانی سانچوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ انتظار حسین اس ضمن میں لکھتے ہیں۔

''تصوف کی روایت ایسے سانچوں کو جنم دیتی ہے۔ جن کے راستے ہم اپنا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ اور قلب و نظر کی سطح پر زندہ رہتے ہیں۔۔۔۔ ہمارے اندر جو شے مر گئی ہے۔ اسے

زندہ کرتے ہیں۔ جو علاقے خشک ہو گئے ہیں۔ انھیں سیراب کرتے ہیں۔ یعنی ان کے طفیل ہمارے دل گداز رہتے ہیں۔ اور شعر اور افسانے کو قبول کرنے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔'' (۸۱)

ان عوامل اور حقائق کی روشنی میں بھی اس نکتے اور پہلو کو خاصی تقویت ملتی ہے۔ کہ رشید امجد نے نہ صرف تصوف کے موضوعات کو جامعیت کے ساتھ اپنے افسانوں میں برتا بلکہ مخصوص زبان و بیان اور اظہار کے سانچوں میں بھی تصوف کا رنگ مکمل طور پر موجود ہے۔ اس طرح وہ موضوع اور اسلوب دونوں حوالوں سے اردو افسانے میں تصوف کی نئی اور منفرد روایت کے بانی بھی ہیں۔ یہ وہ دنیا ہے، وہ روحانی سفر ہے۔ جس کی ہر ہر قدم پر کیفیت بدلتی ہے۔ ہر کیفیت کی اپنی زبان ہے۔ اس دنیا کی ہر کیفیت اسرار سے بھری ہوئی ہے۔ کشف اس وادی میں قدم قدم پر بکھرا ہوا ہے۔

رشید امجد کا اسلوب ہمہ جہت ہے۔ اس کا کوئی ایک حوالہ، کوئی ایک مخصوص رنگ نہیں۔ خود اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''اسلوب کی ساری صورتیں میرے مجموعی اسلوب کی مختلف پرتیں ہیں۔ اور میرے بنیادی موضوع شناخت اور پہچان کے ارتقائی تصور سے جڑی ہوئی ہیں۔'' (۸۲)

داخلی شناخت اور انکشافِ ذات کا سفر ابھی جاری و ساری ہے۔ اس کی نہ تو کوئی منزل ہے اور نہ انتہا۔ اب تک کے آخری افسانوی مجموعہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں بھی یہ انداز، یہ داخلی لذت جوں کی توں ہے۔ پھر سے تلاشِ حقیقت، ارتقائے حیات کے مرحلے، مرشد وجود کی دوئی سے پھر ذات کی اکائی میں ضم ہو چکا ہے۔ مسخر ہونے اور تسخیر کرنے کے مرحلے باقی ہیں۔

''تو کیا زندگی کے صحرا سے نکل کر اسی نامعلوم صحرا میں بھٹکنا ہے۔'' (۸۳)

''شاید یہ روشنی مجھے ایک نیا قالب دے دے۔ اس نے سوچا اور تیزی سے اس کی طرف بڑھنے لگا۔ لیکن جوں جوں آگے بڑھتا۔ وہ اور دور ہوتی جاتی۔'' (۸۴)

اس تمام صورتِ حال سے یوں لگتا ہے کہ انسان کو ایک مخصوص وقت اور عمر کے مخصوص حصے میں جب روحانی بیداری اور صداقت درکار ہوتی ہے۔ تاکہ ذات اور کائنات سے متعلق اس کا شعور پختہ ہو کر ایک مخصوص راہ کا تعین کرے۔ مرشد یہیں کہیں وجود پاتا اور پا سکتا ہے۔ یہ داخلی اور روحانی شعور و آگہی کی تشکیلی اور تکمیلی صورت ہے۔ یہ ہدایت کا سرچشمہ ہے۔ رشید امجد کا مرشد اس حوالے سے فارغ البال ہو چکا ہے۔ یہاں اسلوب میں انسان کی داخلی اور خارجی

کیفیات کی اکائی کا انداز بالکل نیا ہے۔

''ہر شے اندر باہر سے سیاہ ہوگئی۔لیکن وہ ذرا دیر پہلے مرشد کے ساتھ شہر کی فصیل عبور کر کے صحرا میں اتر گیا تھا۔سارے رشتے،آوازیں،ہنگامے دور رہ گئے۔'' (۸۵)

اب مرشد کی ''شہر بدری'' ہے۔افسانہ اپنے عنوان اور موضوع دونوں میں اکائی بن رہا ہے۔مرشد کا یہ کہنا

''لیکن یہ بھی کیا کم ہے کہ اب تم خود سوچنے لگے ہو۔'' (۸۶)

اس بات کا غماز ہے کہ اب فرد کا خود کشف کے صحرا میں بھٹکنے اور آغازِ سفر کی گھڑی آ پہنچی ہے۔تصوف کا موضوع اردو ادب میں روایتی طور پر بھی اپنایا اور دہرایا گیا ہے۔لیکن رشید امجد کے یہاں اس کی مخصوص اصطلاحیں اور داخلیت کے مرحلوں کی وضاحت میں جو اسلوب کا تنوع ہے۔وہ مشاہدے سے زیادہ تجربے کا عکاس ہے۔یہاں اس حوالے سے آغاز سے انتہا کی تلاش کا سفر درپیش ہے۔

''مرشد نے جواب دیا۔ایک وقت وہ آتا ہے۔جب سکوت کرنا پڑتا ہے۔یہ بات سمجھ لو۔ کہ نظر کے بغیر خبر کی ضرورت نہیں رہتی۔تب خبر اور وقت دونوں بے معنی ہو جاتے ہیں۔''(۸۷)

مرشد کا کردار رشید امجد کے یہاں ارتقاء پذیری کی حالت میں رہتا ہے۔یہ شعور ذات بھی ہے اور تکمیلِ ذات بھی۔موجودِ ذات بھی ہے اور ماورائے ذات بھی۔

منظر کشی (حقیقی،تخیّلاتی)

ابتدا میں جہاں ان کے موضوعات اور ان کے حوالے سے اسلوب میں بیانیہ انداز ملتا ہے۔وہاں منظر کشی میں خارجیت کا عنصر غالب ہے۔فطرت،اس کا حسن اور مناظرِ فطرت کے عناصر اجاگر ہیں۔اور کہیں حقیقت اور تخیل گھلے ملے ہیں۔

''سامنے ترچ میر پر سورج غروب ہو رہا تھا۔اور رات شام کی کنالی میں اندھیرے اور برف کو گوندھ رہی تھی۔۔۔۔سورج ترچ میر کی بلندیوں سے زینہ زینہ نیچے اتر رہا تھا۔اور شام ہاتھ میں غلیل اور جھولی میں اندھیرے کے کنکر لئے سیڑھیاں چڑھ رہی تھی۔'' (۸۸)

''بس سٹاپ پر بھی ہجوم ہے۔ ہر کوئی بے چینی سے موڑ کی طرف دیکھ رہا ہے۔ خدا خدا کر کے بس موڑ کی گلی سے نمودار ہوتی ہے۔ یہ بس بھی ہماری طرح دوڑ دوڑ کر تھک چکی ہے۔ مگر پھر بھی دوڑے جا رہی ہے۔ بس کو دیکھتے ہی ہجوم میں حرکت ہوئی ہے۔ اور چشم زدن میں سب بھوکے گِدھوں کی طرح بس پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔۔۔'' (۸۹)

رشید امجد منظر کشی میں حقیقت اور تخیل دونوں سے کام لیتے ہیں۔ زمانوں کا ردوبدل اسی دوران ہی کبھی کبھار خاموشی سے ہو جاتا ہے۔ یہاں تخلیقی تسلسل ایک رو کی مانند بہتا نظر آتا ہے۔ ایک طرف ایک انٹلیکچوئیل کی دنیا ہے تو دوسری طرف کہانی کے روایتی قاری کے لئے بے حوصلگی کی ایک صورت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک وقت میں بے پناہ مناظر کی دید، لمحہ بھر میں ذات سے کائنات تک کا سفر، حقیقت سے خیال، خیال سے ماوراء، پھر اوپر ہی اوپر، آوازیں، ٹوٹ پھوٹ کا شور، عصری انتشار، شور، خوف، دہشت، تاریک راستے۔۔۔۔ یہاں قاری کی ضرورت یقیناً انٹیلکچوئیل حوالوں سے ابھرتی ہے۔ اور یہ پہلو بھی قابلِ توجہ ہے کہ قاری کے لئے یہ چیلنج حوصلہ افزاء بھی ہے۔ ان کی منظر کشی سے اکثر قوتِ دید کو تقویت ہی نہیں ملتی بلکہ بہت سی حسیں جاگ اٹھتی ہیں۔ حسیات کی یہ سطح ایک بار پھر تجرباتی سطح سے متصادم ہو کر تکمیل سے ہمکنار ہوتی ہے۔

''باہر گہرا سناٹا تھا۔ اور ساری بستی دھند اور تاریکی کی بکل میں گہری نیند سو رہی تھی۔ چھٹا کچھ فاصلے پر کھڑا اندھیرے کو سونگھ رہا تھا۔ ہماری آواز سن کر اس نے مڑ کر دیکھا۔ بستی کے سارے مکان خاموش تھے۔ اور ویران گلیوں میں سنسناتی ہوئی ہوا دروازوں پر دستک دیتی ہماری جانب بڑھ رہی تھی۔'' (۹۰)

کہیں تخیلاتی فضا، حقیقی اور تلخ حقائق کے مناظر کے ساتھ ابھرتی ہے۔ دونوں کے دھارے باہم مِلے جلے ہوتے ہیں۔ اس صورتِ حال میں تلخ حقائق منظر کی بنیاد بن جاتے ہیں۔ اور تخیل ان کے ساتھ اپنا ایک سرا باندھ کر موجود بھی ہوتا ہے اور ماوراء بھی۔

''نظریں ان سے گزر کر دور تک پھیلے ہوئے چٹیل، بنجر میدانوں میں بھٹکنے لگتی ہیں۔ یہ میدان بھی اپنے بیٹوں کی طرح ہریالی سے منہ موڑ چکے ہیں۔ کھنڈروں کا ایک لامتناہی سلسلہ پہاڑوں کے دامن میں سر رکھے، اپنے زوال کا مرثیہ سنا رہا ہے۔'' (۹۱)

یہاں حقیقی منظر سے نئے مناظر کی سمتوں کے دروازے کھلنے لگتے ہیں۔ جن کی سطحیں تخیلاتی اور محسوساتی ہیں۔

لیکن حقیقی منظر نامے کے عکس میں گُندھی ہوئی ہیں۔

رشید امجد کے یہاں اکثر خیال، جذبہ اور منظر کشی صرف ایک دوسرے سے گھلے ملے ہی نہیں ہوتے۔ بلکہ ان سب کے سرے ایک دوسرے میں بُری طرح پیوست ہوتے ہیں۔ یہ ان کے فن اور فکر کی اکائی بھی ہے۔ یہ اسلوب کے داخل اور خارج کی ایک مخصوص جہت ہے۔ اسی سے ان کا تخلیقی پروسس جاری وساری رہتا ہے۔ اور اسلوب میں گہری معنویت بھی پیدا ہوتی ہے۔

''دھند اب اتنی گہری ہو چلی تھی۔ کہ ہم سب سایوں میں بدل گئے تھے۔ ہمارے اپنے قدموں کی چاپ اور پیچھے آنے والی سسکیاں خاموشی کا سینہ چیر رہی تھیں۔ وہ کبھی دوڑنے لگتی اور کبھی رُک جاتی۔ اور چیخ چیخ کر اسے پکارتی۔'' (۹۳)

ان کے یہاں نہ صرف کوئی ایک منظر، ایک وقوعہ ہی خیال کی کسی فکری لہر کو جنم دیتا ہے بلکہ یہ خیال اور اس کی فکری لہروں کا تسلسل اتنا بڑھتا، اتنا پھیلتا ہے کہ وقوعہ ٹھوس اور جامد حالت میں تو قائم رہتا ہے۔ لیکن خیال بڑھتے بڑھتے کہانی کو آغاز سے انجام تک پہنچا دیتا ہے۔ اس ضمن میں افسانہ ''ڈوبتی پہچان'' بھی بہت اہم ہے۔

اسی طرح بعض اوقات منظر، حالت، کیفیت ایک ہی رہتی ہے۔ لیکن اس دورانیے میں زمانے، صدیاں، ان مسافتوں کی ٹوٹ پھوٹ کا عمل، سب کچھ فرد کے اوپر سے گزر جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ رشید امجد کی ذہنی تخلیقی رو کے راستے میں کوئی شے مانع نہیں ہے۔ کوئی مجبوری اور پابندی انھیں پیشِ نظر نہیں۔ ایک تخلیقی اکائی ہے۔ موضوع اور بیان کی۔ اس کی تکمیل کسی بھی زمانے میں ہو۔ کسی بھی حوالے اور کیفیت سے ہو وہ کر گزرتے ہیں۔ شعور، لاشعور اس انداز میں ان کے ہمراہ ہیں۔ خارج، داخل دونوں دنیائیں ان کے ساتھ ساتھ چل رہی ہیں۔ ایسے میں ان کی تخلیقی سطح کو یقیناً بڑی ذہانت اور سرعت کے ساتھ کام کرنا پڑتا ہے۔ علامتی سلسلے خود بخود بدلتے جاتے ہیں۔ اسلوب میں معنویت کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ ''گمشدہ آواز کی دستک'' میں بھی یہ انداز بہت نمایاں ہے۔ ''جاگتی آنکھوں کے خواب'' میں وہ اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''پہچان کی ساری رسیاں ایک ایک کر کے ٹوٹ رہی تھیں ۔۔۔ ایک ایک لمحہ، ایک ایک سال، ایک صدی جانے کب سے وہ اس میز پر پڑا وقت کی طنابوں کو انتظار کی کند چھری سے کاٹ رہا تھا۔۔۔ اس کے سوالوں کی ٹوکری میں سارے انڈے کچے تھے۔۔۔'' (۹۳)

داخل میں اس کی صورت ایک کیفیت کی مانند ہے۔ یہ سلسلہ طویل بھی ہو جاتا ہے۔ اس سے ایک طرف قاری

منظر سے وابستہ تمام حقیقت کو سمجھنے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس طریقہ کار سے رشید امجد قاری کے ذہن کو ایک طرح سے اپنی فکری ہم آہنگی میں شریک کر لیتے ہیں۔ یہ منظر کشی، تخیل اور حقیقت دونوں حوالوں سے ہے۔

"نیم تاریک، سنسان گلی، دور تک خالی، گلی میں کوئی درخت نہیں۔ لیکن ہر وقت گھنی چھاؤں کا سا احساس ہوتا ہے۔ نیم پکے، نیم کچے فرش پر قدموں کی چاپ بیٹھی بیٹھی سی لگتی۔ نیم بوسیدہ دروازے بند، جن کے اندر چھپی اَن دیکھی دنیائیں، ان کے مکین گم آوازوں کے حصار میں دور کہیں سائے سے، چلتے چلتے، ٹھٹھکتے ٹھٹھکتے، آگے جا کر اس طرح کا ایک نیم بوسیدہ گم صم سا دروازہ، کبھی دور سے آنکھیں مارتا تھا۔ لیکن اب دیمک کی زد میں بوند بوند مٹی ہوا جا رہا تھا۔ زمانوں کے زنگار میں لتھڑا، حیران حیران سا، چپ چپ سا۔" (۹۴)

رشید امجد کی منظر کشی بے روح نہیں۔ آنکھ اپنے خارج میں جو کچھ دیکھتی ہے۔ اسے اپنے اندر اتار کر روح کے حوالے کر دیتی ہے۔ گویا بصیرت اور بصارت دونوں اسی منظر کشی کی تخلیق میں شامل ہیں۔ یہ انداز ان کے اسلوب میں رفتہ رفتہ گہرا ہوتا جاتا ہے۔

"گھنا درخت اسی طرح کھڑا ہے۔ لیکن اب اس کا تنا کھوکھلا ہو چکا ہے۔ قریب ہو کر اس نے اندر جھانکا۔ تنا اندر سے خالی تھا۔ چیونٹیوں اور کیڑوں کی قطاریں کھوکھلے تنے میں نیچے سے اوپر جا رہی تھیں۔۔۔۔ اس کے سارے جسم پر درد کی سوئیاں چبھنے لگیں۔" (۹۵)

ان کے یہاں منظر کشی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ چھوٹی چھوٹی جزئیات کے ساتھ اس کو اس طرح سے پیش کیا جاتا ہے حال کے منظر میں ماضی کے حالات و واقعات کو اس طرح سے گوندھ دیا جاتا ہے کہ نہ صرف منظر تخلیق پاتا ہے۔ بلکہ حال اور ماضی دونوں کی مخصوص علامتیں اور اس منظر کے حوالے سے داخلی کیفیات بھی اس سے وابستہ نظر آتی ہیں۔ یہاں منظر خود کہانی کے واقعات میں ایک واقعہ نظر آنے لگتا ہے۔ یہ منظر ایک وقت میں ماضی اور حال دونوں کے تھپیڑے کھاتا ہے۔

"ان عمارتوں کے آگے اور پیچھے ویران راستے تھے۔ جن پر اب جانور ہی گزرا کرتے۔ کناروں پر اگی گھاس نے بنیادوں کو چھپا دیا تھا۔ کبھی ان راستوں پر بیڑیاں پہنے پاؤں کی چاپ گونجا کرتی تھی۔ بیرکوں کی دیواروں پر لگے سسکیوں کے نشان اب بہت مدھم پڑ گئے

تھے۔" (۹۶)

یہاں اسلوب کی شدت اور گہرا اثر درحقیقت اپنے موضوع کی فکری لہر سے پھوٹ رہا ہے۔

نئے اور دیگر زبانوں کے الفاظ کا استعمال

رشید امجد نے اردو افسانے کے فرسودہ اور مستعمل اسلوب کو نہ صرف نیا پن دیا۔ بلکہ اس نئے پن میں بھی معانی اور تہ داری کی ایک دنیا آباد ہے۔ انھوں نے اس زبان کو ممکنہ حد تک لچکدار حدود تک پہنچایا ہے۔ اسلوب ان کے یہاں کوئی بندھا بندھایا یا مقرر شدہ سانچہ نہیں۔ جس کے وہ پابند ہو جائیں۔ بلکہ ہر خیال، ہر جذبہ، ہر فکری لہر اپنے اظہار اور پیرایۂ بیان ساتھ لے کر ابھرتی ہے۔ اس دوران فطری طور پر نئے الفاظ چاہے مقامی ہوں یا غیر مانوس ہوں۔ اپنی زبان کا لوچ اور آہنگ ہمراہ لاتے ہیں۔

رشید امجد نے نامانوس الفاظ کے ذریعے نہ صرف اپنی زبان اور اسلوب کو نیا پن دیا۔ بلکہ یہ اس بات کا بھی اشاریہ ہے کہ نئے الفاظ کسی بھی زبان و ادب میں فطری طور پر برتے اور کھپائے جا سکتے ہیں۔ یہ جدت، یہ انفرادیت ان کے ہاں ایک "اوریجنل" صورتِ حال کو جنم دیتی ہے۔

انھوں نے ہندی کے الفاظ بھی اس طور استعمال کئے ہیں۔ جو ایک طرف موضوع کی وضاحت میں مددگار ہیں۔ تو دوسری طرف ان کے باعث اسلوب میں جدت اور اچھوتا پن پیدا ہوا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ زبان کی نزاکت، لطافت اور اس کی نفاست بھی دوچند ہو جاتی ہے۔ دوسری زبانوں کے یہ الفاظ ان کے یہاں فطری انداز اور کمالِ مہارت سے برتے گئے ہیں۔ مثلاً گوتم، کلاکار، مورتی، کوشلیا، پالاگن، دیوی، بھگوان، جیون، مہا آتما، مکس، مندر، پوتر ماں، روپ متی کنیا، مدن موہن، دیاشنکر، گرودیو، چرن، بے انت، ساگر اور نمسکار وغیرہ۔

> "ہے بھگوان، پورس اس دھرتی کا سپوت ہے۔ تیرا بیٹا ہے۔ تیری دھرتی کا رکھوالا، اسے شکتی دیجیو۔" (۹۷)

> "میرے بالکو! نیندرا منش کی جیون کی مرتو ہے۔ جو اسے چکر میں کھینچ لیتی ہے۔ یہ شریر نیندرا کے جھانسے میں آن کر وشنیش گیان کی راہ سے ہٹ جاتا ہے۔ لیکن آتما۔۔۔۔ آتما تو بھگوان کا سندر روپ ہے۔ جو کبھی نہیں مر سکتی۔ بھگوان کی طرح آتما بھی بھشٹ نہیں ہو

سکتی۔'' (۹۸)

اسی طرح مقامی زبانوں کے کئی الفاظ جو رشید امجد کے یہاں بالکل نئے ہیں۔ یہ نہ صرف ان کے اسلوب کی جدت کا سبب ہیں بلکہ ان میں سے اکثر ان کے تمام فنی سفر میں ایک مسلسل ارتقائی حالت میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں لفظ ''بکل'' اور ''شوکنا'' اہم ہیں۔

''چند لمحوں بعد بستی پھر دھند اور تاریکی کی بکل میں گہری نیند سوگئی۔'' (۹۹)

لفظ ''بکل'' خارجی سطح پر ضرور اپنے پہلو بدلتا ہے۔ لیکن داخلی سطح پر اس لفظ کی تہ داری، اس کی مختلف پرتیں، اس کی معنوی دبازت وہ پناہ گاہیں ہیں۔ جہاں رشید امجد اپنا بہت سا فکری سرمایہ چشمِ زدن میں اور چپکے ہی چپکے جمع کروادیتے ہیں۔ یہ لفظ رشید کے تہ دار شعور کا بھی ترجمان ہے۔ اور ان کے فنی سفر میں مسلسل ارتقاء پذیر بھی۔ کہیں معنوی گہرائی کے ساتھ ہے اور کہیں اس کے بغیر بھی استعمال ہوا ہے۔

> ''ہم سب ایک دوسرے کے ساتھ اپنے دکھ بانٹ لینا چاہتے تھے۔ مگر انا کی دبیز دھند ہمارے درمیان حائل تھی۔'' (۱۰۰)
>
> ''چوہدری شیرا کمبل کی بکل مار کر آگے آگے چل پڑا۔ کنڈی کھول کر وہ ایک طرف ہو گیا۔''(۱۰۱)
>
> ''دیوار کی اوٹ سے کمبل کی بکل مارے ہوئے کوئی شخص دبے پاؤں چلتا ہمارے قریب آیا۔''(۱۰۲)
>
> ''۔۔۔میں نے ان دیواروں سے بہت مکالمہ کیا ہے۔ اپنے جاننے، ہونے، پانے اور کھو جانے کے بارے میں بے شمار سوال کیے ہیں۔ اور دیواروں نے مجھے جواب دیئے ہیں ۔۔۔ ان کی گود ایک ایسی بکل ہے۔ جس میں گم ہو کر میں ایک نئی دنیا میں پہنچ جاتا ہوں۔۔۔'' (۱۰۳)

لفظ ''شوکنا'' ان کے یہاں ساٹھ کی دہائی کے افسانوں سے ہی آغاز پاتا ہے۔

> ''میں چپ چاپ نوٹوں کو دیکھتا رہا۔ جو سامنے پڑے سرخ زبانیں نکالے شوک رہے تھے۔''(۱۰۴)

اسی حوالے سے لفظ ''شوکنا'' اسلوب کی کئی خارجی اور باطنی معنویت کا پس منظر بن کر ابھرتا ہے۔

''اُس کے چہرے پر وہی اُداسی پھن پھیلائے شُوک رہی تھی۔'' (۱۰۵)

''کوکھ جلی ماں موڑ کی اندھی گلی میں کھڑی، بازو پھیلائے، الٹے پاؤں کا طلسم لئے شُوک رہی ہے۔'' (۱۰۶)

اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' بھی یہ لفظ ایک نئی جہت سے موجود ہے۔

''اب رات تھی۔ اور سیاہی میں بھی برف سپید ہی تھی۔ البتہ ٹھنڈک نیچے بھی تھی، اور چاروں طرف بھی۔ برف کے سانپ شُوک تو رہے تھے مگر انھوں نے اسے ڈسا نہیں تھا۔'' (۱۰۷)

یہاں ''سانپ''، ''شوکنا''، جیسے الفاظ اپنی داخلی شدت کو خارجی شدت سے ملا کر نہ صرف اکائی بنتے ہیں۔ بلکہ تأثر کی نوعیت بھی شدید تر ہو جاتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ماحول اور کیفیت کے مطابق سانپ کا حوالہ تو بدلتا رہتا ہے۔ لیکن لفظ ''شوکنا'' کی شدید اور کسی قدر ہیبت ناک محسوساتی کیفیت کم و بیش ایک سی رہتی ہے۔ یہاں پر کیفیت خارج کے جبر کے ساتھ وابستہ نظر آتی ہے۔

''کمرے کے باہر جو سانپ شوکتا رہتا تھا۔ رینگ کر کمرے کے اندر چلا آیا ہے۔۔۔۔ سانپ لکھنے کی میز پر بیٹھا ہوا ہے۔۔۔۔ اور مَیں سہا ہوا کھڑا ہوں۔ اب شاید میں رینگ رینگ کر کمرے سے باہر نکل جاؤں گا۔ اور سانپ میری جگہ لکھنے کا کام کرے گا۔'' (۱۰۸)

ان نئے الفاظ کا استعمال یہاں رشید امجد کے منفرد اسلوب کی پہچان بن کر ابھرتا ہے۔

رشید امجد کے اسلوب میں جدت بالخصوص نئے اور نامانوس الفاظ کی اس طرح سے کھپت ہے کہ ایک طرف وہ فقرے کا جزوِ خاص بنتے ہیں اور دوسری طرف ان الفاظ کی خارجی سطح پر بھی ایک نفاست، نزاکت اور موسیقیت کا تأثر جنم لیتا ہے۔

''وہ جگہ بڑی عجیب ہے۔ بارش کی کنّیاں ایک ایک کر کے نیچے اترتی ہیں۔ لیکن جب وہ اوپر دیکھتے ہیں۔ تو آسمان پر دور دور تک بادل نظر نہیں آتے۔ اس لمحے اندھیرے کی بکل میں سے ایک عورت نکلتی ہے۔ اور کہتی ہے۔ وے رانجھنا، تو کہاں چلا گیا تھا۔ اور پھر اگلے ہی لمحے وہ عورت آواز کی طرح اندھیرے میں گھل جاتی ہے۔'' (۱۰۹)

یہاں لفظ ''کنیاں کی جگہ ''بوندیں'' استعمال کیا جاتا۔ تو عبارت کے خارجی اور داخلی دونوں عناصر میں نفاست اور نزاکتِ خیال کا دور دور تک گزر نہ ہوتا۔ ''وے رانجھنا'' کہہ کر عورت کا اندھیرے میں گھل جانا ایک حسین خواب کے

گمان کو پیدا کرتا ہے۔ جو تھا بھی اور نہیں بھی ہے۔ لیکن روح کے اندر اس کا تأثر اتر جاتا ہے۔ اسی طرح

''اس کا انگ انگ لشکنے لگا ہے۔'' (۱۱۰)

اسی حوالے سے جب وہ سردی اور رات کا ذکر کرتے ہیں تو یہاں اس کے لئے ایک غیر مانوس لفظ استعمال کر کے اس کی تاثیر اور ظاہری جدت میں اضافہ کر دیتے ہیں۔

''سردی شور مچاتی ساری گلی میں ککلیاں ڈال رہی ہے۔'' (۱۱۱)

رشید امجد کے یہاں لفظوں کا یہ استعمال بڑا Original دکھائی دیتا ہے۔

''وہ مسکرائی۔ اور اس کے سفید دانتوں کا لشکارا دور تک میرے اندر اتر گیا۔'' (۱۱۲)

ان کی فکری نہج نامانوس الفاظ کی رنگ آمیزی سے ایک نئے اور منفرد اسلوب کا لطف دیتی ہے۔ ایک طرف خیال میں گہرائی اور دوسری طرف طرزِ بیان منفرد ہو جاتا ہے۔

''ہم کیا ہیں۔ منش کیا ہے۔۔۔ ہم سب ان پیڑوں کی طرح ایک دوسرے کے پاس ہیں۔ اور تنہا بھی۔ ہم کون ہیں۔ کیا ہیں۔ یہی جاننے کی آرزو میں ہم یاترا کا یہ دکھ سہہ رہے ہیں۔'' (۱۱۳)

رشید امجد کے اسلوب میں یہ کیفیت کسی ایک دور تک ہی مخصوص نہیں۔ بلکہ اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں بھی یہ انداز بہت نمایاں ہے۔ یوں لگتا ہے کہ وہ زبان کے جذب و تاثیر کی تمام توانائیوں کو آزمانا چاہتے ہیں۔ اس کی وسعت اور بیان کی صلاحیتوں کا اظہار اسی سے ممکن ہے۔ کہ وہ کیسے، کب اور کہاں تک نامانوس الفاظ کو موقع محل کی مناسبت سے بطریقِ احسن اپنے اندر کھپا سکتی ہے۔ افسانہ ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو'' میں بھی آکاش، گھنگور گھٹا، پائل، شیتل پون، چاہ کی لگن، پریم، آ گیا دیجئے وغیرہ جیسے الفاظ ملتے ہیں۔

''اس سمے، جب رات قدم قدم ندی کی اور بڑھتی چلی آتی ہے۔ اس کا آنا ممکن نہیں۔'' (۱۱۴)

''یوں لگا، جیسے ایک یگ بیت گیا ہو اور یوں ہی بیٹھے بیٹھے ان کے سروں میں سفیدی ابھر آئی ہو۔'' (۱۱۵)

دوسری زبانوں کے نامانوس الفاظ کی کھپت کبھی کبھار ان کے اسلوب کی خارجی سطح سے ملائمت کے عنصر کو مجروح بھی کرتی ہے۔ مثلاً

''نرم ملائم فرش پھر ڈب کھڑبا ہو جاتا ہے۔'' (۱۱۶)

''لیکن اسی لمحہ زندگی بھرے ہاتھوں نے سوکھے ہونٹوں پر دودھ کے قطرے چوائے۔'' (۱۱۷)

ایسے موقعوں پر اسلوب کی خارجی سطح تو ضرور نامانوس لگنے لگتی ہے لیکن فکری سطح کی ترسیل میں رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی۔ لیکن بعض اوقات کسی مخصوص کیفیت میں الفاظ کا استعمال نہ صرف نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ قاری کے ذہن میں چونکا دینے والی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً

''حبس زدہ گرم رات نے ان سے پہچان کے سارے زاویے چھین لئے ہیں۔ اور ایک حبس زدہ بے غیرت چپچپاہٹ ان کے سروں پر چپکا دی ہے۔'' (۱۱۸)

''ایک ذلیل سی، سر سے پیر تک دھند میں لپٹی صبح۔'' (۱۱۹)

''ایک عجیب قسم کی ذلیل اور بے غیرت خاموشی چاروں طرف چوکڑی مارے بیٹھی ہے۔'' (۱۲۰)

ایسے نامناسب الفاظ کا استعمال جو اگرچہ کم کم ہوا ہے۔ خاص طور پر اس وقت دکھائی دیتا ہے۔ جب فرد شدید ذہنی دباؤ اور داخلی گھٹن سے دوچار ہوتا ہے۔ اور ماحول سے متصادم ہوتے ہوئے جھنجھلاہٹ اور بوکھلا دینے والے حالات کا سامنا کرتا ہے۔

شعری وسائل (نثر میں نظم کی کرافٹنگ)

شعری وسائل کا استعمال رشید امجد کے یہاں زیادہ تر ستر کی دہائی کی ان کہانیوں میں ملتا ہے۔ جب وہ بطور علامتی افسانہ نگار متعارف ہو چکے تھے۔ حقیقت ہے کہ شدید جذبوں کو قلمبند کرنے کے لئے اس سے بہتر، مؤثر اور جامع طریقہ کار کوئی اور نہیں ہوسکتا۔ یہاں شعری وسائل اسی اختصار اور جامعیت کے عنصر کو لے کر ابھرتے ہیں۔ حقیقت تخیل اور فکری گہرائی کے ساتھ گھل مل کر اس شعریت کا تانہ بانہ بنتی ہے۔ جذبہ اس کیفیت کا روحِ رواں ہوتا ہے۔

رشید امجد کے یہاں اسلوب کا ایک خاص اور منفرد شعری لب و لہجہ ملتا ہے۔ یہ ان کی ذات اور باطنی محسوسات سے الگ کوئی شئے نہیں اور نہ ہی قاری کے ذہن پر اوپر سے ٹھونسی گئی کوئی کیفیت ہے۔ یہ ان کے محسوسات کی مختلف صورتیں ہیں۔ جو ہر رنگ اور انداز کا پیرایۂ بیان اختیار کرتی ہیں۔ بقول مجید مضمر

''نثری نظم نما یہ ٹکڑے داخلی خود کلامی ہی نہیں۔ بلکہ ان کیفیتوں کا اظہار ہیں جو کردار کے باطن میں گفتگو کے دوران پیدا ہوتی ہیں۔ اور وہ اپنے کہے ہوئے لفظ کے پیچھے چھپی ہوئی اَن کہی باتوں کا احتساب کرنے لگتا ہے۔'' (۱۲۱)

اس ضمن میں رشید امجد لکھتے ہیں:

''شعری وسائل کا استعمال تو کم، زیادہ ہر نئے افسانہ نگار نے کیا ہے لیکن میرے یہاں وہ تخلیقی عمل کا ایک حصہ بن کر آتے ہیں۔'' (۱۲۱)

اور یہ حقیقت بھی ہے۔ کیونکہ شعری وسائل جہاں بھی بروئے کار لائے گئے ہیں۔ وہاں جذبے کی شدید نوعیت، اس کا عمل یا ردِ عمل ظاہر کرنا بھی مقصود ہوتا ہے۔ یہ ایک دلکش اور مؤثر پیرایۂ بیان بھی ہے۔

''آؤ۔ ہماری بانہیں تمھارے لئے ترس گئی ہیں۔
تمھارے لئے مدتوں سے بے کل ہیں۔
ہماری آنکھیں تمھیں پرنام کہہ رہی ہیں۔
آؤ، یہ سب کچھ تمھارے لئے ہے۔
اے آنے والو! آؤ
یہ عظیم دھرتی تمھیں پکارتی ہے۔
میری ماں، میری دھرتی۔ مَیں بڑبڑاتا ہوں۔ میرا ساتھی حیرت سے اسے دیکھتا ہے۔'' (۱۲۳)

'' لکی موت پر ایک کہانی'' میں بھی نثر اور شاعری کا یہ امتزاج موجود ہے۔ افسانہ ''نارسائی کی مٹھیوں میں''، ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ''، ''لا=؟'' اور ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص'' میں نظم اور نثر کی امتزاجی کیفیت کا حسن اور معنوی گہرائی منفرد ہے۔ ''نارسائی کی مٹھیوں میں'' کا آغاز ہی نظم کے پیرائے سے ہوتا ہے۔

''ہم جو گھنے سیاہ درختوں کی ریشمی ملائم چھاؤں میں
سبز مخملی گھاس پر
خود کو جاننے، پانے کی آرزو میں
اپنی سوکھی انتڑیوں کو

اپنی ننگی ہڈیوں پر لپیٹتے ہیں
ہم بھی کیا ہیں؟'' (۱۲۴)

ذات کی شناخت، اس کی آرزو، زندگی کے داخلی اور خارجی پہلو کی امتزاجی کیفیت سے اجاگر ہوتی ہے۔ یہی انداز ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ'' میں نظر آتا ہے۔

''لیکن یہ مَیں ہے کیا؟ کیا مَیں ہوں؟
موت زردی بن کر سرسرا رہی ہے
وہاں۔ کیا میں ہوں'
کیا مَیں ہوں؟'' (۱۲۵)

اس انداز سے عبارت میں اختصار اور جامعیت کا عنصر بھی پیدا ہوتا ہے۔ زمانہ، زندگی، کائنات اور حیات کے فکری نظام سے متعلق رشید امجد سوچ کے کئی پرت کھول دیتے ہیں۔ اقرار و انکار کی کئی گتھیاں الجھتی اور سلجھتی نظر آتی ہیں۔ اور ساتھ ہی ساتھ سماجی زندگی کے بارے میں بلیغ اشارے بھی موجود ہیں۔ چیل، مگر مچھ اور ایسے ہی اور استعارے اپنے عہد کے جبر اور صاحب اختیار طبقے کو بے نقاب کرتے ہیں۔

''آؤ میں تمھیں منافقت کے دودھ میں
گندھی ہوئی روٹی کھلاؤں
اس گندے جوہڑ کا پانی پلاؤں
جہاں لمحہ بہ لمحہ رنگ بدلنے والے مگر مچھ رہتے ہیں
اب تم ہی بتاؤ، مَیں کہاں تک خود کو بچائے رکھوں۔'' (۱۲۶)

رشید امجد اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''مَیں نے شعری وسائل کو معنوی دبازت پیدا کرنے کے لئے استعمال کیا ہے۔ اور انھیں تخلیقی سطح پر اپنے اسلوب کا حصہ بنایا ہے۔۔۔۔۔ میرے تہہ دار شعور اور انکشافِ ذات کے گہرے مطالعے اور بیان کے لئے ان کا استعمال ضروری تھا۔'' (۱۲۷)

اس ضمن میں پروفیسر عرفان صدیقی رقم طراز ہیں:

''رشید امجد کے اسلوب کی ایک بہت ہی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں شاعری کے

تمام تر لوازمات موجود ہیں۔ اگر وہ اپنے افسانوں کے ــــ مجموعے ’’پت جھڑ میں خود کلامی‘‘ کو نثری نظموں کا مجموعہ کہہ دیتا تو ہم آنکھیں بند کر کے ایمان لے آتے۔ اور رشید امجد کو معتبر شاعر تسلیم کر لیتے۔ اس کے ہاں لاتعداد جملے ڈھلے ڈھلائے مرصع مصرعوں کی طرح ہیں۔ جن میں عروض کی بندشیں تو نہیں لیکن شعر کے سارے رنگ اور انگ موجود ہیں۔‘‘
(۱۲۸)

لیکن یہ مرصع جملے نہ تو محض حسنِ زبان اور آرائشِ عبارت ہیں۔ نہ ہی شعوری کوشش کا شاخسانہ۔ یہ تخلیق کی فطری رو ہے جو جذبہ، خیال، اظہار اور تأثر کے خمیر میں گندھی ہوئی ہے۔ بقول ڈاکٹر مجید مضمر:

’’زبان و بیان کا یہ تخلیقی ڈھانچہ شعری اظہار کے قریب ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کا افسانہ بیانیہ کے عنصر سے منحرف نہیں ہوتا۔ یہاں زبان واقعہ پر اتنی حاوی نہیں کہ زبان ہی مقدم دکھائی دے۔ زبان واقعہ کے تحت چلتی ہے۔۔۔۔‘‘ (۱۲۹)

رشید امجد کے اسلوب کی ایک منفرد پہچان اس حوالے سے شعری عناصر اور بیانیہ کا امتزاج ہے۔ جہاں معنی و مفاہیم اثر و تاثیر کی مٹی میں گندھے ہوئے نظر آتے ہیں۔

تلمیح کا استعمال

’’تلمیح‘‘ رشید امجد کے اسلوب کا ایک اور اہم پہلو ہے اور اس حوالے سے اپنی منفرد پہچان رکھتی ہے۔ یہ تلمیح ان کے افسانے کے داخلی اور خارجی دونوں حوالوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ یہ نہ تو عبارت کے خارجی حسن میں اضافے کے لئے کوئی شعوری کوشش ہے۔ اور نہ کسی کی تقلید۔ البتہ اس روایت سے اس کا تعلق ضرور جڑا ہوا ہے جو مشرقی ادب کی مخصوص پہچان ہے۔ یہ تلمیحاتی سطح ان کے افسانے میں ضرورت کے تحت کہیں جامد ہے اور کہیں سیّال، اور کہیں مخصوص ہوا کے جھونکے کی مانند محسوس ہوتی ہے۔ مگر اپنی وضاحت دے کر۔ تلمیح درحقیقت یہاں علامتی سلسلوں کی ایک اہم کڑی ہے۔ انھوں نے اس کے ذریعے اپنے تخیل اور زندگی کے نت نئے گوشوں کو بے نقاب کیا ہے۔ اس سے ابلاغی سطح کو مزید تحریک ملتی ہے۔ افسانہ ’’ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ‘ بذاتِ خود ایک تلمیح ہے۔ اس کے حوالے سے رشید امجد نے ایک مذہبی واقعے کی اصل صداقت کو قائم رکھا ہے ــــ اور اس کے حوالے سے اپنے عہد کے کئی حقائق کی ترجمانی بھی کی ہے۔ کئی اخلاقی، روحانی قدریں جو وقت کی دھول میں گم ہوتی جا رہی ہیں۔ اس حوالے سے ان کی عکاسی بھی ملتی

ہے۔

''نام اور چہرہ تو دودھ کے رشتوں سے ہے۔ اور تم یہ رشتے کاٹ رہے ہو۔ تو تمھارا کوئی نام، کوئی چہرہ نہیں۔'' (۱۳۰)

''یہ کون تھا؟۔۔۔ گھر جا رہا ہے (بیوقوف گھر تو آج کل کربلا کا میدان ہیں) ساحل تو بہت دور ہے۔'' (۱۳۱)

یہاں تلمیح ہوا کے جھونکے کی طرح گزر جاتی ہے۔ لیکن تمام وضاحتیں بھی عیاں ہو جاتی ہیں۔ افسانہ ''بے پانی کی بارش'' جس کا آغاز ہی ایک حدیث شریف سے ہوتا ہے۔ تلمیح کی کئی صورتوں سے یہ اسلوب مزین ہے۔ ایک مذہبی قصے کی بازگشت میں دوسرے قصے کی بازگشت مکمل طور پر سنائی دیتی ہے۔ حضرت یوسف علیہ السلام کی قید کا زمانہ، خواب، ان کی تعبیر، بادشاہ، سپاہی تمام علامتیں اور حوالے نمایاں ہیں۔ اس فرق کے ساتھ، کہ بادشاہ کی جگہ انسپکٹر نے لے لی ہے۔ خوابوں کا جو تسلسل اس پوری کہانی میں بکھرا ہوا ہے۔ یہ تلمیح کی ایک سیّال صورت کہی جا سکتی ہے۔ یہ سات خواب ہیں۔ جن کی تعبیریں رشید امجد کے عہد کی زندہ علامتیں بن رہی ہیں۔ ان خوابوں میں اچانک ایک کشتی کا ذکر، اس میں سوراخ ہونا، ہلاکت، لاشیں — ذہن از خود حضرت خضر علیہ السلام کے اس واقعہ کی جانب پلٹتا ہے جب حضرت موسیٰ علیہ السلام کی ہمراہی میں انھوں نے کشتی میں سوراخ کر دیا تھا۔ اس کیفیت کی عکاسی اس طور ملتی ہے:

''کشتی کے پیندے میں سوراخ ہو چکا تھا۔ اور پانی رفتہ رفتہ بہت ہی آہستگی سے اندر آ رہا تھا۔ پھر بپھرتا، ٹھاٹھیں مارتا دریا، یک دم خون کے دریا میں بدل گیا۔ کشتی ٹوٹ کر دو حصوں میں بٹ گئی۔ چاروں طرف لاشیں ہی لاشیں۔۔۔۔'' (۱۳۲)

اور اس افسانے میں تلمیح کی ایک جامد صورت بھی دکھائی دیتی ہے۔ جو رشید امجد کے عہد کے تلخ حقائق کی علامت بن کر ابھر رہی ہے۔

''قوموں کے عروج و زوال کی کہانیاں تاریخ کے صفحات سے اُڑ اُڑ کر اس کے کمرے کی دیواروں پر اپنا آپ دہراتی رہیں۔ ایک شخص کے بانسری بجانے کی پاداش میں سارے شہر کو جلنا پڑا تھا۔ لیکن یہاں تو پوری قوم ہی بانسری بجانے میں محو تھی۔'' (۱۳۳)

یہاں تلمیح کی بنیاد پر اپنے عہد کی عکاسی نیرو کی علامتوں کے ذریعے بخوبی کی گئی ہے۔ رشید امجد اپنے اس طریقۂ کار کے بارے میں لکھتے ہیں:

"کوشش اگر شعوری ہو بھی، تو اس کے پیچھے ایک لاشعوری رویہ ضرور موجود ہوتا ہے۔ جو میرے اسلوب کو روایت سے بھی جوڑتا ہے۔ اور اسے نیا پن بھی عطا کرتا ہے۔" (۱۳۴)

ان کے ہاں تلمیح کا ایک اور انداز بھی ملتا ہے۔ افسانہ "لا = ؟" تلمیح کے گویا ایک چھینٹے سے شروع ہوتا ہے۔ لیکن یہ چھینٹا اتنا تیز اور شدید ہے کہ پھر پوری کہانی میں اس کا پتہ نہ ملنے کے باوجود اس کی نمی محسوس ہوتی رہتی ہے۔ اور کہانی اس نمی میں گُندھتی چلی جاتی ہے۔ تلمیح کا وجود صرف دو حرفی سطح پر ہی رہتا ہے۔ اور تمام موضوع اور خیال اس کی لپیٹ میں آجاتا ہے۔ صرف کہانی کا آغاز اور انجام تلمیح کی کھونٹی سے بندھا ہوا ہے۔ آغاز میں

"اس نے اپنے آپ کو سزا دی ہے کہ زہر کا پیالہ پی لے یا جلاوطن ہو جائے۔" (۱۳۵)

اور آخر میں یہ سطر

"۔۔۔ اس نے فیصلہ کر لیا ہے کہ وہ زہر کا پیالہ پی لے۔ یا پھر جلاوطن ہو جائے۔" (۱۳۶)

اس آغاز و انجام کے درمیان رشید امجد کی سوچ ذات و کائنات کے مختلف النوع فکری پہلو لئے ہوئے ہے۔ جو اس تلمیح کے علامتی سلسلوں سے بندھے ہوئے ہیں۔ اسی طرح اشارۃً، وضاحتاً کہیں ساکت و جامد اور کہیں سیّال مادے کی صورت تلمیح کا وجود ملتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ رشید امجد کا عہد اپنی بھرپور عکاسی کے ساتھ موجود ہے۔

"سارے بچے اب اسی طرح بہتے ہوئے یہیں آئیں گے۔ کہ اب ساری مائیں یوں ہی بچوں کو نالیوں میں بہائیں گی۔۔۔۔ دریا تو سارے خشک ہو گئے ہیں۔ اور شہر میں قتلِ طفلاں کی منادی ہو چکی ہے۔" (۱۳۷)

یہ تلمیح حضرت موسیٰ علیہ السلام کی ولادت اور پرورش کا حوالہ ہے۔ جبکہ "ریزہ ریزہ شہادت" میں منظر کربناک حالت میں گھوڑے کے مرنے کا ہے۔ وہ اور تتلی ظلم کی بھینٹ چڑھ رہے ہیں۔ شکاری، شکار گاہ، تماشائی سب کے سب رشید امجد کے عہد کے زندہ حوالے اور علامتیں ہیں۔ لیکن تلمیح خود کربلا اور گھوڑے کی علامت بن جاتی ہے۔ یہاں تلمیح کی کرافٹنگ بھی ملتی ہے۔

"اس کی آنکھوں کی کربلا میں بھوکے پیاسے خیمے ابھر آئے۔ پیاسے خیموں سے گھوڑا باہر نکلا۔ اور اپنے سوار کو لے کر خون خون میدان میں قدم قدم آگے بڑھنے لگا۔" (۱۳۸)

مجموعہ "پت جھڑ میں خود کلامی" میں چونکہ فکری دبازت در آتی ہے۔ یہاں تلمیح کا بھی ایک نیا انداز نظر آتا ہے۔ پہلے کہانی میں تلمیح کا حوالہ تو موجود ہے۔ اب تلمیح جامد، ٹھوس اور نہ صرف مکمل طور پر واضح ہے بلکہ خیال اور سیّال مادے کی

صورت میں تمام افسانے کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ کہیں اس کی پرتیں بڑھتی جاتی ہیں۔ اور تلمیح در تلمیح کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے معنوی گہرائی اور اس کی وسعت میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ ''تماشا عکسِ تماشا'' میں کہانی کا آغاز ہی اس طور ہوا ہے۔

''اس نے زہر پی لیا ہے۔ اور اب موت کا انتظار کر رہا ہے۔'' (۱۳۹)

یہ تلمیح محض اشارہ ہے۔ سقراط کا حوالہ علامت ہے۔ اور آگے چل کر اس کہانی میں لکھتے ہیں:

''جناب آپ واپس چلے جائیں۔ کیوں؟ شہر کے لوگ نہیں چاہتے کہ آپ ان کے پاس آئیں ۔۔۔ لیکن کیوں؟ انھوں نے تو خود ہمیں خط لکھ کر بلوایا ہے۔ اب ان کے دل کیسے بدل گئے۔ دل تو اب بھی ان کے آپ کے ساتھ ہیں۔ لیکن تلواریں ۔۔۔ نیزے پر ٹنگا سر آنکھیں کھولتا ہے۔ مسکراتا ہے ۔۔۔۔'' (۱۴۰)

تمام منظر واقعہ کربلا اور حضرت امام حسین علیہ السلام سے متعلق ہے۔ اور چند سطور بعد ہی تلمیح کا رخ حضرت موسیٰ علیہ السلام کے واقعہ کی طرف مڑ جاتا ہے۔

''مروڑی ہوئی گردنوں والے بچے پنگھوڑوں میں جوان ہوتے ہیں۔ طوفانی اندھیری رات میں ندی کی لہروں پر تیرتی ٹوکری میں سلامت گردن والا بچہ آپ ہی آپ مسکراتا ہے۔'' (۱۴۱)

یہاں تلمیح کے تینوں روپ تاریخی صداقتوں کے حوالے سے اپنے عہد کو بھی جبر کی شدت سے نکلنے کا ایک راستہ دکھا رہے ہیں۔ اور اس بات کا واضح اشارہ ہیں کہ ظلم کبھی دیر تک نہیں پنپ سکتا۔

افسانہ ''منجمد موسم میں ایک کرن'' میں تلمیح محض ایک سرسراہٹ کے انداز سے گزر جاتی ہے۔ گویا یہ اسلوب کا وہ پہلو ہے جو موضوع میں اپنی ضرورت کے مطابق اپنا حصہ ڈالتا ہے۔ تلمیح ان کے ہاں روایت سے بھی منسلک ہے۔ اور ان کے اپنے عہد کی ترجمانی میں بھی شریک ہے۔ مہدی جعفر لکھتے ہیں:

''رشید امجد اپنے افسانوں میں مذہبی تلمیحات کا استعمال دو سطحوں پر کرتے ہیں۔ ایک سطح قدیم اور اوریجنل ہوتی ہے۔ اور دوسری سطح عصری ہوتی ہے۔ تلمیح جب عصری سطح کی نباضی کرتی ہے۔ تو اپنی شکل بدل لیتی ہے۔'' (۱۴۲)

یہاں مہدی جعفر صاحب تلمیح کی جس عصری سطح کی بدلی ہوئی شکل کا ذکر کرتے ہیں۔ اسے ہم تلمیح کی تیسری اور

غیر متعین شدہ سطح کر نام دے سکتے ہیں۔ جو اپنی اور بجنل اور عصری دونوں صورتوں کے حوالے سے اپنے عہد کو آنے والے وقت میں ایک توانا اور مثبت اجتماعی طرزِ احساس سے وابستہ کر رہی ہے۔ مثلاً

''اس نے زہر کا پیالہ پی لیا ہے۔'' (۱۴۳)

''ٹوکری میں سلامت گردن والا بچہ آپ ہی آپ مسکراتا ہے۔'' (۱۴۴)

''نیزے پر ٹنگا سر آنکھیں کھولتا ہے۔''(۱۴۵)

اور ایسی ہی کیفیت ''منجمد موسم میں ایک کرن'' کے اندر بھی موجود ہے۔

''تیر پر ٹنگا سر آنکھیں جھپکاتا ہے۔۔۔۔ مجھے تو ابھی اپنا کشف ہی نہیں ہوا۔''(۱۴۶)

زہر کے پیالے کو پینے والے لوگ یقیناً اپنے عہد کے ناخوشگوار حالات کو شکست بلکہ دائمی شکست سے ہمکنار کرتے ہیں۔ اسی طرح سر کا نیزے پر چڑھنے کے بعد بھی مسکرانا اور کہنا کہ کشف اور اس کے اسرار ابھی باقی ہیں۔ گویا تاریکی میں زوال پذیر فرد کے لئے نئی بشارتوں کے یہاں در کھل رہے ہیں۔ اسے ان حوالوں سے نئی توانا زندگی کی نمو بھی مل رہی ہے۔

رات، تاریکی اور دھند کی علامتیں

رات، تاریکی اور دھند کے حوالے سے علامتی سلسلہ ستر کی دہائی کے ان افسانوں میں آغاز پاتا ہے جو اس دہائی کے آخر آخر میں لکھے گئے۔ ابتدائی افسانوں میں رات، تاریکی اور دھند کے الفاظ زیادہ تر علامتی سطحوں کے بغیر ہی استعمال ہوئے ہیں۔ گویا لفظ رشید امجد کے فکری سفر کے ساتھ ساتھ ارتقا پذیر رہتے ہیں۔ لیکن ابتدائی دور کی کہانیوں میں بھی یہ الفاظ بیانیہ کے ساتھ ساتھ فکر کی اکہری سطح پر متحرک ضرور نظر آتے ہیں۔

''باہر سے خوبصورت نظر آنے والی چیزیں اندر سے کالی ہوتی ہیں۔ اگر انسان سچ بولنے لگے تو زندگی طوق بن جائے۔''(۱۴۷)

''تاریکی اب پوری طرح دم توڑ چکی تھی۔ حلوائی نے دکان کھولتے ہوئے بندو چاچا کی طرف دیکھا۔ جونل کی منڈیر پر بیٹھا سوچ میں گم تھا۔۔۔''(۱۴۸)

''اس نے سر اٹھا کر مجھے دیکھا۔ ہمارے ننگے جسموں کے گرد لپٹی ہوئی دھند اتر چکی تھی۔ اور ہم سب ایک دوسرے کی آنکھوں کی عدالت میں ننگے کھڑے تھے۔۔۔''(۱۴۹)

ان مخصوص الفاظ اوران کے علامتی سلسلوں کا بھی اپنا ایک سفر ہے۔خارج سے داخل کی طرف

''روشنی کی یہ لاغر کرنیں ہر رات یوں ہی مجھ سے لپٹ جاتی ہیں۔اور مجھے بے بس کر کے اس کے پاس لے جاتی ہیں۔'' (۱۵۰)

''روتے روتے میری ہچکی بندھ جاتی ہے۔تو وہ میری توجہ تاریکی میں ڈوبی ہوئی زخمی سڑک کی طرف مبذول کرا دیتا ہے۔'' (۱۵۱)

''دھیرے دھیرے جب چیزوں کا زردی مائل دھندلا پن گہرا ہونے لگا۔تو اس نے ایک بار پھر آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر چیزوں کو پہچاننے کی کوشش کی۔۔۔۔'' (۱۵۲)

''مَیں کچھ دیر تاریکی میں اسے نظروں سے ٹٹولتا رہتا ہوں۔۔۔'' (۱۵۳)

رفتہ رفتہ اس حوالے سے ان کے علامتی سلسلوں میں نیا پن آتا جاتا ہے۔مجموعہ ''ریت پر گرفت'' میں مجموعی طور پر ان علامتوں میں نئی معنویت در آتی ہے۔جو اپنے وجود میں جامد بھی ہے اور متحرک بھی۔

''یہ جانے کتنی ویں رات ہے۔کہ اس کا جسم اسے بستر کی گود میں یوں اکیلا چھوڑ کر باہر نکل گیا ہے۔۔۔۔آدھی رات کو وہی چیل اسے آواز دیتی ہے۔'' (۱۵۴)

(یہاں رات ایک علامت ہے۔ایک کیفیت ہے۔شعور سے لاشعور میں جانے کی)

''میری دادی کہا کرتی تھیں۔آدمی جس روز پیدا ہوتا ہے۔اسی روز اس کی قبر بھی کھد جاتی ہے۔اور ہر رات کو قبریں اپنے اپنے آدمی کو پکارتی ہیں۔'' (۱۵۵)

(یہاں رات موت سے متعلق ایک فکر آمیز سوچ کی علامت بن رہی ہے)

''پتھروں کے یہ پھوڑے اس کے سارے جسم پر پھیلے ہوئے ہیں۔اور درد اس کی پور پور میں رینگ رہا ہے۔یہ رات۔اذیت کی یہ رات۔'' (۱۵۶)

(داخلی محسوسات میں شدت کے حوالے سے رات اذیت کی علامت ہے)

''لیکن پیچھے تو گہرا اندھیرا ہے۔اور آگے دھند ہی دھند۔دھند اس دھند میں سنبھل سنبھل کر، قدم قدم چلتا، وہ گھوم پھر کر اس غم آلود مسکراہٹ کی چار دیواری میں لوٹ آتا ہے۔کبھی تو یہ مسکراہٹ غم کی قید سے آزاد ہوگی۔'' (۱۵۷)

یہاں دھند اور اندھیرے سے نکلنے کی فرد سعی کرتا ہے۔یہاں دھند کی وہ صورتِ حال نہیں۔کہ فرد اپنی بصیرت،

بصارت اور ہمت سے ہی محروم ہو جائے۔ لیکن یہ سعی جز وقتی نظر آتی ہے۔ کیونکہ رفتہ رفتہ دھند کی چادر دبیز ہوتی جاتی ہے۔ اور اب تک کے ان کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں دھند نہ صرف موجود ہے۔ بلکہ چھائی ہوئی کیفیت میں ملتی ہے۔ دھند کا یہ پھر سے آغازِ سفر قاری کے ذہن کو تحریک دیتا ہے کہ کہیں پھر سے افسانہ نگار کی کوئی اور نئی فکری جہت تو اس حوالے سے ابھرنے کی سعی نہیں کر رہی؟ کیونکہ دھند کے بعد سویرا بڑا چمکدار اور روشن ہوتا ہے۔ کہیں اسی روشنی کی تلاش تو انھیں مقصود نہیں؟ یہاں دھند سیاسی حوالوں اور معاشرتی رویوں کے منفی زاویوں کا حوالہ بن کر ابھر رہی ہے۔ افسانہ ''دھند'' میں دھند کا موضوع اور اسلوب بہت وسیع اور گہرا ہو جاتا ہے۔ یہاں دھند ایک منظر کو تشکیل دے رہی ہے۔

''دہلیز پر دھند اسے اپنی بغل میں لینے کے لئے موجود تھی۔۔۔ بس سٹاپ تک پہنچتے پہنچتے لگا وہ بھی دھند کا ایک حصہ بن گیا تھا۔ فٹ پاتھ پر لوگ سایوں کی طرح لگ رہے تھے۔ دور آتی بس ایک ٹمٹماتی روشنی سی لگتی تھی۔۔۔ بس ایک قطار سی تھی۔ جو بس کے رکنے پر اپنی جگہ سے حرکت کرتی۔۔۔۔ دھند اپنی لمبی زبان نکال کر چہروں کو چاٹ رہی ہے۔'' (۱۵۸)

بعض اوقات دھند ایک اجتماعی بے حسی کا انداز اختیار کر لیتی ہے۔ اور اس حوالے سے معاشرتی رویوں پر رشید امجد کے طنز کا ایک منفرد انداز بھی ابھرنے لگتا ہے۔

''دھند گہری ہو جائے تو چیزوں کے درمیان ایک خاموش سمجھوتہ تو ہو ہی جاتا ہے۔'' (۱۵۹)

اب دھند محسوساتی سطح سے نکل کر ایک پیکرِ مجسم کی صورت معاشرتی زندگی میں دخیل ہے۔

''کھانا کھا کر کچھ دیر پڑھنے کی عادت تھی۔ لیکن باہر پھیلی دھند نے جواب دروازے اور کھڑکیوں پر دستک دے رہی تھی۔ اسے ڈرا سا دیا۔'' (۱۶۰)

افسانہ ''شہر بدری'' میں دھند پھر خارجی جبر اور داخلی روحانی کیفیات کے حوالے سے ابھری ہے۔ یہاں رشید امجد انسان کی داخلی اور خارجی دو دنیاؤں کا موازنہ کرتے ہیں۔ جس سے کبھی مرشد کا حوالہ ابھرتا ہے۔ اور کبھی سرمئی دھند کی صورت نمودار ہوتی ہے۔ یہاں دھند کا داخلی/روحانی حوالہ زیادہ قوی اور واضح ہے۔

''سرمئی دھند کا اسرار اجنبی لگتا۔ ایک دھند جس میں مرشد بھی معدوم ہوتا جا رہا تھا۔۔۔۔ سرمئی دھند میں چلنے کا مزہ تو آتا۔ لیکن باہر کی تیز روشنی نے آنکھوں کو اس طرح خیرہ کر دیا کہ سرمئی دھند میں گزرے چند لمحے، بس لمحے کی یاد ہی رہ جاتے۔۔۔۔ جھولا کبھی ایک

طرف ہوتا کبھی دوسری طرف ۔۔۔ میں کیا کروں ۔۔۔۔ دنیا داری کا سلیقہ نہیں ۔ درویشی کا
ظرف نہیں ۔۔۔۔'' (۱۶۱)

مجموعی طور پر دھند موضوع بھی ہے اور اسلوب بھی ۔ یہ خارج میں بھی ہے اور داخل میں بھی ۔ بلکہ خارج سے داخل کا سفر یہ بتدریج طے کرتی ہے ۔ پھر یہ آفاقی اور ابدی عنوانات اور سوالات کی آماجگاہ بن جاتی ہے ۔ اس کا منتہائے سفر یہی ایک نکتہ ہے جہاں سے پھر ایک نئے سفر کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں ۔ رشید امجد کا اس ضمن میں کہنا ہے:

''نیا افسانہ حقیقت نگاری نہیں بلکہ وہ اس دھند میں سے نکلتا ہے جو ظاہری حقیقت کے پیچھے ہے ۔ اس دھند اور اس میں چھپی پُر اسرار دنیا تو عام شخص نہیں دیکھ سکتا ۔ اصل حقیقتیں یا سچائیاں اس سے مختلف ہیں جو ہمیں بظاہر دکھائی دیتا ہے ۔۔۔۔ روشنی سے دھند اور اثبات سے نفی کا یہ سفر بہت اہم ہے ۔ اس لئے کہ ایک بار نفی کرنے کے بعد ہی اثبات کا اثبات ہو گا ۔ اور بے معنویت کے نقطے سے معنویت کا اشارہ ملے گا ۔۔۔'' (۱۶۲)

اور اس حوالے سے بھی یہ واضح ہوتا ہے کہ رشید امجد نے دھند کی خارجی اور داخلی جہت، معنویت اور اس کے علامتی سلسلوں کو ممکنہ حد تک اپنی کہانیوں میں برتا ہے ۔

متضاد انسانی رویوں کے حوالے سے اسلوب کی مختلف جہتیں

رشید امجد کے اسلوب میں لفظیات کا اپنا ایک نظام ہے ۔ ہر جذبہ، انسانی رویہ اس نظام کے تحت خود بخود اپنے اسلوب کی تشکیل کرتا ہے ۔ ابتدائی کہانیوں میں جہاں زندگی کے حقیقی واقعات کو قلمبند کیا وہاں انسانی رویے، محسوسات اپنے حقیقی تأثر اور بیانیہ انداز میں نظر آتے ہیں ۔

''اس نے میرے ساتھ یہ رعایت ضرور کی تھی کہ دوسرے لوگوں کی طرح میرے پیچھے ٹین نہیں باندھا تھا ۔ اور سچی بات یہ ہے کہ مَیں ٹین بندھوانے سے ڈرتا بھی تھا ۔'' (۱۶۳)

انسانی رویہ خارجی حالات اور داخلی محسوسات کے تصادم اور تغیر و تبدل سے ہر لحہ بدلتا رہتا ہے ۔ اس کی یہ بدلتی صورتیں رشید امجد کے اسلوب کی بھی بدلتی صورتیں ہیں ۔ کومل جذبے اسلوب کی نزاکتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں ۔ اور جہاں فکر کی آمیزش ان میں گھلنے ملنے لگتی ہے ۔ وہاں اسلوب کا رنگ جدا ہو جاتا ہے ۔

رشید امجد انسانی محسوسات کے بدلتے رنگوں کو خارج اور داخل دونوں حوالوں سے پیش کرتے ہیں ۔ دونوں کی

متوازی لہریں اسلوب میں جدت اور تاثیر بھر دیتی ہیں۔ انتظار کی کیفیت کو وہ اس حوالے سے اس طور بیان کرتے ہیں:

''بس کے آتے ہی اس کی آنکھوں میں جو ایک نامعلوم سی چمک پیدا ہوتی ہے۔ بجھ جاتی ہے۔ اور یوں لگتا ہے جیسے وہ دیکھ رہا ہے۔ لیکن یہ آنکھیں کسی انسانی چہرے پر نہیں کسی مجسمے پر لگی ہوئی ہیں۔ جس پر کوئی تاثر، کوئی حیرت، کوئی خوشی نہیں۔ یہ کیفیت اس وقت تک رہتی ہے جب تک اڈہ خالی رہتا ہے۔ جونہی کوئی بس اڈے میں داخل ہوتی ہے۔ اس کا چہرہ یکدم جاگ اٹھتا ہے اور بیک وقت کئی تاثر اس پر انگڑائیاں لینے لگتے ہیں۔'' (۱۶۴)

انسان کے وہ داخلی محسوسات جن کی واضح شکل اور ترتیب نہیں ہوتی بلکہ اندر ہی اندر ایک کشاکش جاری ہوتی ہے۔ پانے نہ پانے کی درمیانی حالت۔ ابتدائی دور کی کہانیوں میں اس کی عکاسی میں ان کا اسلوب بہت اثر انگیز ہے۔

''اسے لوگوں کے ہجوم میں دفن کر دیا جاتا۔ جب وہ لوگوں کے اس ملبے میں پوری طرح دب جاتا تو کوئی چیز دبے پاؤں چلتی۔ اس کی طرف بڑھتی اور اس کے جسم کی دیواروں پر دستک دیتی۔ اس پر رینگنے لگتی۔'' (۱۶۵)

انسان کے داخلی نازک محسوسات، محبت، جذبے، بے نام عشق، اندر ہی اندر سلگنے کی کیفیت، اذیت ان کے اسلوب میں بے پناہ رنگارنگی اور اثر و تاثیر بھر دیتی ہے۔ یہاں اسلوب اپنے حوالے سے بھی دل میں گدگداہٹ کی نزاکتوں کو جنم دیتا ہے۔

''میں چیئرنگ کراس کے فٹ پاتھ پر کھڑا بھیگ رہا ہوں۔ اور وہ اپنی سہیلی کے ساتھ گاڑی میں بیٹھی مجھے دیکھ کر ہنس رہی ہے۔ دو سال یوں بیت گئے۔ درختوں پر بُور آئی، پھول کھلے اور مرجھا گئے۔'' (۱۶۶)

یہ گمنام سا رومانس ہے۔ جس کا کوئی عنوان نہیں۔ رکے رکے جذبات، کہنے نہ کہنے کے درمیانی مرحلے، ذات پات اور طبقاتی تقسیم کی باتیں، سب عوامل کی عکاسی میں اسلوب منفرد ہے

''ورانڈے میں کتابوں کے بہانے کئی باتیں، کہ جن کا کوئی بھی مقصد نہیں تھا۔ مسائل، جن کا کوئی حل نہیں ہے۔ ذاتوں کے فرق سے طبقوں کے فرق تک یہ مسائل حل نہ ہونے والے تھے۔ یا شاید ہم نے سنجیدگی سے انھیں حل کرنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ ہماری ملاقاتیں تو انتظار کے اداس گیتوں سے شروع ہوتی تھیں۔ اور اداسی اور جدائی کے نہ ختم ہونے والے

سلسلوں پر جا رکتی تھیں۔'' (۱۶۷)

اور پھر ان محسوسات، شناسائی میں زمانے حائل ہو جاتے ہیں اور پھر!

''وہ خاوند کی کسی بات پر کھلکھلا کر ہنسی۔ مَیں نے ذرا سا گھوم کر دیکھا۔ کتنی خوش ہے؟ ایک لمحہ کے لئے میرے اندر نفرت کا الاؤ سا بھڑکا۔ لیکن دوسرے ہی لمحے مَیں نے اپنی اس کمینگی پر خود کو لتاڑا۔ اس کی خوشی پر خوش ہونے کی بجائے مَیں کیا سوچ رہا ہوں۔'' (۱۶۸)

افسانے کا عنوان، موضوع دونوں اسلوب کی اکائی اختیار کر رہے ہیں۔ جذبات کی نزاکتیں اسلوب میں بھی نزاکت اور نفاست کا رنگ بھر دیتی ہیں۔ صرف محسوسات ہی خوشبوؤں کی مانند ابھرتے ہیں۔

''واپسی پر اس کی خوشبو ہوسٹل تک میرے ساتھ آئی۔ اور کئی دنوں تک میرے وجود میں سرسراتی رہی۔'' (۱۶۹)

''وہ چپ رہی، مَیں بھی چپ رہا۔ خاموشی گہری ہوگئی۔ شاید زمانے بیت گئے۔'' (۱۷۰)

محسوسات کی وہ سطح جہاں لاشعور اور تحت الشعور بھی دخیل ہونے لگیں۔ وہاں صورتحال فرق نظر آتی ہے۔ اسلوب میں تہہ داری کا عنصر بڑھ جاتا ہے۔

''دستک کی دھیمی دھیمی صدا آہستہ آہستہ تیز ہو رہی تھی۔ اس کی آنکھوں میں حرکت ہوئی۔ اب اس کے جسم میں صرف آنکھیں ہی متحرک تھیں۔'' (۱۷۱)

افسانہ ''آئینۂ تمثال دار'' میں انسانی محسوسات کی ایک دنیا آباد ہے۔ گذشتہ زندگی کے ہلکے ہلکے چھینٹے، آسودگی، نا آسودگی کا تصور، یادداشتیں منظر ناموں کی صورت موجود ہیں۔ محسوسات کی مختلف صورتیں ہیں۔ انسانی رویوں کی مختلف شکلیں ہیں جو اسلوب کے نت نئے پیرائے اختیار کرتی ہیں۔ کہیں پیرایۂ بیان تمثیلی ہے اور کہیں بیانیہ۔

''گوہرِ آبدار بننا تو بہت آسان ہے۔ پتھر رہ کر گوہرِ آبدار کی تمنا کرنا کتنا مشکل ہے۔'' (۱۷۲)

''تمنا ہے کہ ٹمٹماتی شمع کی طرح نہ بجھتی ہے نہ کھل کر جلتی ہے۔'' (۱۷۳)

''یہ وہ دن تھے۔ جب اس کی خواہشیں قدم قدم پر دم توڑتی تھیں۔ چیزیں اور لوگ آنکھیں مارتے، اس کے پاس سے گزر جاتے تھے۔ لیکن نہ وہ کسی چیز کو لے سکتا تھا۔ نہ چھو سکتا تھا۔ بس دیکھتے رہنا ہی اس کا مقدر تھا۔'' (۱۷۴)

''وہ ہمیشہ مجھے ایسی نظروں سے دیکھتی تھی۔ جیسے میرے سوال کی منتظر ہو۔ مَیں اس سے اپنا آپ واپس مانگنا چاہتا تھا لیکن لفظوں نے کبھی میرا ساتھ نہ دیا۔ بوند بوند حرف اکٹھے کر کے لفظ بناتا، لیکن یہ لفظ جملے نہ بن پائے۔ اور یوں ہی یونیورسٹی کے دو سال بیت گئے۔ وقت کے جواری ہاتھوں نے ہمیں پھینٹ کر زمانے کی شطرنج پر پھینک دیا۔'' (۱۷۵)

رشید امجد کے تمام فنی سفر میں ماں، بہن، بھائی، بیوی اور بچوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ جو اس لحاظ سے محض تذکرہ نہیں رہتا کہ ان کا وجود اور حوالہ اپنے ساتھ ایک وسیع پس منظر لیے ہوئے ہے۔ اس پس منظر کا ارتقاء فرد کی داخلی اور ذہنی کیفیت کے ساتھ منسلک ہے۔ یہ کیفیت آسودہ ہے یا ناآسودہ۔ یہ کردار اسی کیفیت کے مکمل طور پر عکاس ہیں۔ یہ موضوع بھی ہیں اور کرداری علامتیں بھی۔ اور ان کے توسط سے اسلوب میں بھی ایک انفرادیت اور جدت ابھرتی ہے۔ اس جدت کی بھی دو نوعیتیں ہیں۔ ایک فرد کی ذہنی کیفیت کے حوالے سے، جس کے ساتھ یہ کردار وابستہ ہیں۔ اور دوسرے ان کرداروں کی بات چیت، گفتگو، ان کا طرزِ احساس اجتماعی زندگی کا کس طرح ترجمان اور نمائندہ ہے۔ اس کی عکاسی بھرپور طریقے سے ہوتی ہے۔ کہیں دوست، احباب کا اس حوالے سے تذکرہ ہے۔ ان سب کے حوالے سے فرد کے مختلف احساسات کی ترجمانی ہوتی ہے۔ رشید امجد کے یہاں فرد جب خارج کی چیرہ دستیوں سے نبرد آزما ہے۔ معاشی اور سماجی ذمہ داریوں کے بوجھ تلے مر رہا ہے۔ تو گھر اور معاشرہ دونوں سے خوفزدہ ہے۔ ان سے فرار پانے کے راستے تلاش کرتا ہے۔ اس وقت موضوع اور فکر کے لحاظ سے اسلوب کا انداز مختلف ہے۔

''صبح ناشتہ کرتے ہوئے مَیں ماں سے کہتا ہوں۔ مَیں آج شام اغواء ہو جاؤں گا۔ وہ سر اٹھائے بغیر کہتی ہے۔ تمھاری تنخواہ کا کیا ہوگا۔ وہ تو ہر ماہ مجھے ملتی رہے گی نا؟'' (۱۷۶)

''مَیں سبزی کاٹنے والی چھری سے اپنا ایک ہاتھ کاٹ کر ماں کی جھولی میں پھینک دیتا ہوں۔ وہ میری طرف دیکھے بغیر میرا کٹا ہوا ہاتھ اپنے پرس میں ڈال لیتی ہے۔ پھر کہتی ہے کہ تمھارا دوسرا ہاتھ بھی اچھا ہے۔ مگر میرا یہ مقدر کہاں؟ بہن کہتی ہے۔ میرا کیا ہوگا۔ ماں پرس کو مضبوطی سے ہاتھوں میں دبائے مسکرا رہی ہے۔'' (۱۷۷)

یہاں اسلوب کے حوالے سے بھی نہ صرف موضوع کی سچائی آشکار ہے۔ بلکہ موضوع کی صداقت اور اس کے اثر میں بھی گہرائی کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ فرد کے دونوں ہاتھوں کا کٹنا، بہن کا پوچھنا، کہ میرا کیا ہوگا، ماں کا مسکرانا، تنخواہ کی بازپرس، پرس کو مضبوطی سے پکڑنا علامتیں ہیں۔ کہ فرد معاشی بوجھ تلے بری طرح دبا ہوا ہے۔ اور اسی حوالے سے ''ا'' اور

''ب'' کے کردار ماحول کی خارجی سنگینی کی حامل صورتِ حال کے غماز ہیں۔

'' ''ب'' دفعتاً کہتا ہے۔''تم کسی کو قتل کیوں نہیں کر دیتے؟''میں کہتا ہوں۔ کیسے قتل کروں۔کوئی مجھ سے قتل ہونا پسند ہی نہیں کرتا۔وہ مایوسی سے سر ہلاتا ہے۔''تو پھر اپنے آپ ہی کو قتل کرتے رہو۔'' (۱۷۸)

فرد کے یہ محسوسات خارج اور داخل کے حوالے سے عدم تحفظ کا اشاریہ ہیں۔پھر یہ فرد جب خارج سے داخل کی طرف رجوع کرتا ہے۔تو اس کیفیت کی عکاسی اور ترجمانی میں بیوی کا کردار ابھرتا ہے۔اس کے طرزِ گفتگو سے فرد کی داخلی کیفیت عیاں ہے۔

''میری بیوی مجھے شانے سے پکڑ کر ہلاتی ہے۔۔۔آپ کیا سوچتے رہتے ہیں آج کل؟ ۔۔۔۔میں سوئی ہوئی بیٹی کو دیکھتا ہوں۔جو اندھیرے سے بے خبر منہ میں چوسنی لئے مستقبل کے دھندلے زینے چڑھ رہی ہے۔'' (۱۷۹)

یہاں شانوں سے پکڑ کر ہلانا، پوچھنا، چوسنی، بے خبری سب علامتیں ہیں۔اور ''بیٹی'' اس نسل کی علامت ہے جو اس اندھیرے اور عدم تحفظ کے ماحول میں پروان چڑھ رہی ہے۔یہ سب علامتیں فرد کے مختلف محسوسات ہیں جن کی وضاحت مطلوب ہے۔اسی طرح

''ابو آئیں گے، تو سوؤں گی۔شاپنر، پنسل اور ربڑ لائیں گے۔'' (۱۸۰)

''بیوی مسکراہٹ کے چراغ جلائے دروازہ کھولتی ہے۔بیٹی دور کر ٹانگوں سے لپٹ جاتی ہے۔'' (۱۸۱)

''دروازہ کھلتا ہے۔اس کی بیوی لپک کر کہتی ہے۔''شکر ہے آپ'''' (۱۸۲)

یہاں گھر، بیوی، بچی کے حوالے پھر سے فرد کو جزوقتی سکون مہیا کرنے کا ذریعہ بن رہے ہیں۔گھر کا تصور پہلے کی طرح فرد کے لئے غیر محفوظ نہیں۔یہ فرد سے وابستہ انسانی رشتوں کا ایک ہالہ ہے۔جہاں وہ خارج کے بے سکون ماحول سے گھبرا کر سکون پاتا ہے۔لیکن فرد کی داخلی بے سکونی، بے یقینی ہنوز باقی ہے۔

ان کرداروں کے حوالے سے صورتِ حال اسلوب میں اس وقت مختلف ہو جاتی ہے۔جب یہ کردار سماجی ناہمواریوں کا حوالہ بن کر فرد کی ذہنی اور محسوساتی سطح سے ٹکراتے ہیں۔یہاں فرد کا وہ داخلی انتشار عیاں ہوتا ہے۔جو خارجی زندگی قطرہ قطرہ اس کے اندر انڈیل رہی ہے۔

''بیوی نے غصہ سے کہا۔آخری تاریخوں میں بیس آدمیوں کی چائے کا بندوبست کیسے ہوگا؟
۔۔۔۔دودھ سات روپے اور چینی دس روپے کلو ہوگئی ہے۔۔۔'' (۱۸۳)

متحرک اور مترنم الفاظ

رشید امجد جذبات اور کیفیت کی شدت ظاہر کرنے کے لئے ''متحرک'' الفاظ سے بھی بہت کام لیتے ہیں۔جس سے تأثر کی شدت کے ساتھ اس کی گہرائی اور گیرائی بھی ظاہر ہوتی ہے۔

''چمگادڑوں کی ڈار کی ڈار پھڑ پھڑا کر قریب سے گزر گئی۔دور سے کوئی اُلّو چیخا۔اور اداسی کا رقص اور تیز ہوگیا۔'' (۱۸۴)

''شاہراہ کے ساتھ شعلے رقص کرتے رہے۔اور پھر وہاں کچھ نہ رہا۔مُرلی کی دھن تیز ہوگئی۔ اور ناچ جوبن پر آگیا۔'' (۱۸۵)

''ہم دونوں باہر آجاتے ہیں۔سڑک روشنیوں کی رِم جھم میں نہارہی ہے۔'' (۱۸۶)

''باہر آتے ہی حیرت اس کی آنکھوں کے کٹوروں میں پھڑ پھڑا کر رہ گئی۔بازار گلیاں، اور سڑکیں جھلمل جھلمل کر رہی تھیں۔اور خوشبوؤں سے لدے ہوئے قہقہے روشنیوں کے سیلاب میں تیرتے ہوئے پھر رہے تھے۔'' (۱۸۷)

اس حوالے سے ان کے یہاں کیفیت، احساس اور حرکت میں ایک تال میل ہے۔

''حیرت کے احرام میں لپٹی میری آنکھیں سارے جسم کا طواف کرتی ہیں۔میرے جسم پر ملائم شفاف چکناہٹ گنگنارہی ہے۔'' (۱۸۸)

وہ اکثر صوتی آہنگ سے کام لیتے ہیں۔یہ صوت خارج سے داخل میں اترتی اور روح کے تار چھیڑتی ہے۔ محسوسات کو بیدار کرتی ہے۔اس سے ایک موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔

''نوکرانی نے جھانک کر دیکھا اور اس سے پہلے کہ کچھ پوچھتی، ڈیوڑھی میں گھنٹیاں سی بج اٹھیں۔۔۔۔اماں کون ہے؟'' (۱۸۹)

''اچھا، میرے اندر بانسری بجنے لگی۔'' (۱۹۰)

مترنم اور متحرک الفاظ کا یہ سفر ان کے یہاں ارتقاء پذیر ہے۔بلکہ ایک اضافی خوبی بن کر ان کے اسلوب کو پُر

تاثیر بنا تا ہے۔

''اس بار معاملہ صرف مسکراہٹ کی کلیاں کھلنے اور بند ہونے یا جذبوں کی گنگناہٹ اور منہ موڑ لینے تک نہ تھا۔'' (۱۹۱)

اسی طرح یہاں بھی مختلف مناظر اور جذبات کی عکاسی اس طور ملتی ہے۔

''آدھے آکاش پر گھنگھور گھٹا پائل باندھے رقص کر رہی تھی۔''

''شیتل پون سبزے کی باس اور پھولوں کی خوشبو کو مٹھیوں میں بھر بھر کر چاروں طرف اچھال دیتی۔'' (۱۹۲)

یہاں اسلوب کا رنگ موضوع کی مناسبت سے فطرت کی رنگا رنگی اور نازک و نفیس انسانی جذبوں کے تال میل سے عبارت ہے۔

خارجی جبر کے حوالے سے اسلوبیاتی رنگ

خارج کا جبر، زندگی کے خارجی تلخ حقائق رشید امجد کے یہاں اس لحاظ سے بھی بڑے اہم ہیں کہ بحیثیت افسانہ نگار وہ اپنے عہد کے ترجمان بھی ہیں اور دوسرے یہ کہ، اس خارج کے ساتھ متصادم ہونے کے حوالے سے بھی وہ داخلی زندگی کے اندر اترتے ہیں۔ اسے ردِ عمل کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ جبر کی یہ کیفیت سیاست اور معاشرت دونوں کے حوالے سے ہے۔

خارجی موضوعات ابتدا ہی سے ان کے یہاں آج تک کے فنی سفر میں نہ صرف جاری و ساری ہیں بلکہ ارتقاء پذیری کی حالت میں ہیں۔ یہ ارتقاء پذیری ان کے اسلوب کو بھی رنگا رنگی اور فکری گہرائی عطا کر رہی ہے۔ خارجی جبر کی کیفیت باقاعدہ طور پر ان کے مجموعے ''بیزار آدم کے بیٹے'' سے ابھرتی ہے۔ موضوع میں زندگی کے ٹھوس حقائق اور ان کے ساتھ ساتھ خیال کی بلند پروازی بھی نظر آتی ہے۔ فرد بے یقینی اور بداعتمادی میں اپنے ماحول کی بے جان چیزوں سے بھی گفتگو کرتا نظر آتا ہے۔ ذہن اس جبر سے مفلوج ہے۔

''سیاہ کیڑے نے میرے ذہن کو کھا لیا تھا۔ ماحول نے میری روح کو ڈس لیا تھا۔ مجھے سوائے درد کے کوئی احساس نہ تھا۔'' (۱۹۳)

یہاں داخلی اور خارجی ماحول کا اشتراک ملتا ہے۔ یہ اشتراک فرد کی زندگی کو مسلسل ایک کربناک عنوان بھی دیتا

جاتا ہے۔معاشرہ اس کے مناسبِ حال نہیں۔داخلی دنیا انتشار سے درہم برہم ہے۔وہ ''لیمپ پوسٹ'' سے مخاطب ہے:

''مَیں اس کے سینے سے لگ کر خوب رویا۔مگر اس پر کوئی اثر نہ ہوا۔روتے روتے مجھے یوں محسوس ہوا۔کہ آج اس کے سینے میں زندگی کی کوئی حرارت نہیں۔مَیں نے اسے جھنجھوڑا، پکارا، دوستی کا واسطہ دیا۔لیکن وہ خاموش رہا۔اور تب مجھ پر انکشاف ہوا کہ میں لکڑی کے لیمپ پوسٹ کو ہلا رہا ہوں۔'' (۱۹۴)

یہ فرد خارج کے جبر میں گرفتار ہے۔مقابلہ، موازنہ بھی کرتا جا رہا ہے کہ کون کہاں کس طرح اس جبر کا محرک بن رہا ہے۔کون سا محرک طاقت، قوت یا فرد ہے۔جو اس کا موجب ہے۔یہاں اس فرد کا مشاہدہ تیز سے تیز تر ہوتا جاتا ہے۔

''بس میں تل دھرنے کو جگہ نہیں۔لوگ ایک دوسرے پر چڑھے ہوئے ہیں۔مجھے سب بھیڑ بکریوں کی طرح لگتے ہیں۔۔۔مَیں ہانکنے والے کو تلاش کرتا ہوں۔وہ مجھے کہیں نظر نہیں آتا۔''(۱۹۵)

ان کے ہاں خوف، دہشت اور ٹوٹ پھوٹ کا عمل یہیں سے شروع ہوتا ہے۔جو بعد میں کئی اور حوالوں سے بھی ان کے فنی سفر میں اپنی صورتیں بدلتا جاتا ہے۔لیکن ابتدا ہی خارجی ماحول کے جبر سے ہوتی ہے۔معاشرہ سیاسی حوالے سے جن منفی رجحانات کو قبول کر رہا ہے۔ان کے اثرات تیزی کے ساتھ فرد کی زندگی پر مرتب ہو رہے ہیں۔فرد کی شناخت گم ہو رہی ہے۔اس کا وجود ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔یہاں اسلوب کی نئی جہتیں سامنے آتی ہیں۔

''اس نے اردگرد ناچتے چہروں کو ٹٹولنے اور چھونے کی کوشش کی۔لیکن اس کے ہاتھ لگاتے ہی چہرے جگہ جگہ سے تڑخ گئے۔'' (۱۹۶)

رشید امجد ٹھوس وقوعہ اور اس کے تلخ حقائق کے ساتھ متحرک اشیاء، محسوسات اور تاثرات کو بھی شامل کر دیتے ہیں۔یہاں تخیل وقوعہ کے ساتھ بندھ جاتا ہے۔لیکن وقوعہ کی صداقت نہ صرف اپنے مقام پر قائم رہتی ہے۔بلکہ اس کی شدت میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے۔اور تاثر کا رنگ گہرا نظر آتا ہے۔

''اس نے طویل سانس لیا۔یوں لگا۔جیسے ساری تاریکی اس کے اندر گھس گئی ہے۔اس نے جلدی جلدی اس تاریکی کو اگلنے کی کوشش کی۔لیکن چیزیں اور چہرے پھر بھی ٹوٹے ہی رہے۔جیسے وہ کسی بہت ہی پرانے عجائب گھر سے گزر رہا تھا۔جہاں کوئی چیز پوری نہیں تھی۔چہرے اور جسم ٹوٹے ہوئے اور آوازیں ادھوری اور بے لفظ تھیں۔''(۱۹۷)

خارجی فضا کی تغیر پذیری ان کی سوچ میں بھی تغیر پذیر ہے۔جس کے اثرات براہِ راست ان کے اسلوب پر مرتب ہو رہے ہیں۔اس کا یہاں اس حوالے سے ایک تسلسل ہے۔خارج اور داخل کا ردو بدل۔موضوعات پر اس کے اثرات اور اس حوالے سے اسلوب کا بھی بدلتے رہنا۔یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب نہ تو روایتی ہے۔نہ تقلیدی یہ کسی سے مستعار نہیں لیا گیا۔وہ حقیقت اور خیال سے موضوعاتی جہت کو تشکیل دیتے ہیں۔یہ موضوع فکری گہرائی کے ساتھ مل کر ان کے جداگانہ اسلوب کی اساس بنتا ہے۔

> ''دن، مہینے، سال ایک دوسرے کے پیچھے بھاگتے، قہقہے لگاتے، اس کا منہ چڑاتے زردی مائل دھند میں گم ہوئے جا رہے تھے۔سب کچھ بدل رہا ہے۔سب کچھ بدل رہا ہے۔ چیزیں اپنے پیچھے دھندلاہٹ چھوڑ کر گم ہو رہی تھیں۔'' (۱۹۸)

فردان متغیر حالات، متغیر محسوسات میں اپنے اندر متغیر کیفیات محسوس کرتا ہے۔وہ داخلی کیفیت اور اس کے ردِ عمل میں پھر خارجی ماحول کو بھی شریک کر لیتا ہے۔

> ''میرا وجود ساری بس پر چھا جاتا ہے۔بس کے اندر کی ہر چیز اس میں سمٹ جاتی ہے۔اب میں سڑک پر دوڑ رہا ہوں۔کٹے پھٹے زخمی میدان تیزی سے پیچھے رہ گئے ہیں۔'' (۱۹۹)

انھی حوالوں سے ان کے اسلوب میں تہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔کیونکہ شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی تمام قوتیں ان کی تخلیقی اکائی میں شریک ہیں۔خیال، بے خیالی، یقین، بے یقینی، گمان، خدشے، وہم، خوف، دہشت۔سوچ کے یہ مختلف دھارے ان کے اسلوب میں رنگوں کی کئی لہریں بھرنے لگتے ہیں۔موجود سے ناموجود کا احساس اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

> ''اور پھر سارے بھیڑیے غراتے ہوئے ہماری جانب دوڑ پڑے۔دفعتاً اس نے برش اٹھا لیا۔اور تصویر پر سیاہ رنگ پھیر دیا۔اور مسلسل پھیرتی رہی۔'' (۲۰۰)

تہ دار شعور ان کے اسلوب میں بھی تہ داری پیدا کر دیتا ہے۔کیونکہ ذہن کی جو دنیا اپنے موضوعات تخلیق کرتی ہے۔اسلوب کا پیرہن اسی دنیا کی مناسبت سے بدلتا ہے۔ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانے بھی اس عمل میں شریک ہوتے ہیں۔

> "Using appropriate techniques for the content having fresh dimension, he fuses various phases of

time or at times deals separately with past, present and future."

(۲۰۱)

خارجی جبر ایک دلدل ہے۔فرد بیزاری، خفگی اور غم و غصے کے عالم میں اس دلدل کے اندر اترتا چلا جارہا ہے۔وہ ان متصادم حالات میں اندر ہی اندر کئی دنیاؤں اور کیفیات سے گزر رہا ہے۔اسلوب کے رنگ اس حوالے سے مسلسل بدل رہے ہیں۔یہ کش مکش اور داخلی انتشار اسلوب کی نئی جہت کو تشکیل دیتا ہے۔

"مَیں اس دلدل میں اترنے لگا۔اترتا ہی چلا گیا۔لیکن موڑ کہاں تھے۔مَیں تیزی سے اترنے لگا۔دور سے مجھے موڑ کی حیران آنکھ نظر آئی۔۔۔۔موڑ خالی تھا۔مَیں نے بھاگ کر اس میں پناہ لی۔وہ گلی بن گیا۔جس کا دوسرا سرا نہیں تھا۔اس کی دیواریں آسمان سے ملی ہوئی تھیں۔مَیں تیزی سے چلنے لگا۔" (۲۰۲)

رشید امجد کا اسلوب اس دوران "ہونی" سے "اَن ہونی" کے مراحل طے کر رہا ہے۔وہ جو ظاہر کی آنکھ نہیں دیکھ پاتی۔اندر کی آنکھ ان مناظر کو نہ صرف دیکھتی ہے بلکہ ان کی تشکیل اور تکمیل بھی کرتی ہے۔لیکن اس داخلی تشکیلی قوت کا سفر خارج ہی سے آغاز پا کر یہاں تک پہنچا ہے۔اور یہاں سے اسے آگے کی طرف جانا ہے۔یہ مختلف خیالاتی اور حقیقی سمتیں ان کے اسلوب میں طلسماتی کیفیت کو جنم دیتی ہیں۔اس طور سے، کہ قاری اس طلسم کی دلدل میں اترتا چلا جاتا ہے۔

"مَیں اس کی لاش کو کیلنڈر میں لپیٹ کر اس کی دیوار پر ٹانک آیا تھا۔بہت دنوں بعد ایک دن وہ اپنی رنگوں کی پیالی سے باہر نکلی۔اور دیوار پر لٹکے ہوئے کیلنڈر کی تاریخ بدلنے لگی۔تو اس کی لاش زمین پر گر پڑی۔پھر ہم نے مل کر اسے قبر میں دفن کر دیا۔" (۲۰۳)

خارجی جبر، ہر طرف سے فرد کی زندگی کو ناہموار بنا رہا ہے۔فرد جس زندگی، جیسے رویے کی تلاش میں ہے۔اسے وہ مل نہیں پاتے اور جو زندگی اسے بسر کرنے کو مل رہی ہے وہ اسے کسی صورت قابلِ قبول نہیں۔رشید امجد کا اسلوب اس حوالے سے بڑا رواں اور فطری ہے کہ خیال جس رو سے اظہار چاہتا ہے۔نمو پذیر ہو جاتا ہے۔یہ فرد ناگوار ماحول پر طنز و تنقید کرتا ہے۔یہاں طریقۂ کار بڑا واضح، صاف اور فطری ہے۔کوئی ابہام اور علامتی طریقۂ کار اختیار نہیں کیا جاتا۔

"۔۔۔اور مَیں پڑوس والے مولوی کے پاس جاتا ہوں۔اور اس سے کہتا ہوں کہ آ کر جنازہ

پڑھائے۔ مولوی کہتا ہے مَیں تو نہیں پڑھاؤں گا۔ اس کا جنازہ۔ وہ تو ساری عمر مجھے اور مذہب کو گالیاں دیتا رہا ہے۔ اس کا جنازہ ہو ہی نہیں سکتا۔'' (۲۰۴)

ایسی ہی طنز کی صورت یہاں پر بھی ہے۔ جس میں اسلوب کی جدت کا ایک اور رنگ ہے۔

''اس نے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ ''کبھی سوچا ہے تم نے کہ اگر ہم بے مقصد گفتگو نہ کریں۔ تو ہمارے چہرے مسخ ہو جائیں۔ ہمارے جسم پھول جائیں اور ہم ایک دوسرے کے لئے بچھو بن جائیں۔'' (۲۰۵)

اور کبھی ان محسوسات کے حوالے سے عمل اور ردِ عمل کی جو صورت پیدا ہوتی ہے۔ تو علامتی اور استعاراتی سلسلوں میں بھی جدت پیدا ہونے لگتی ہے۔

''کسی کے منہ پر ہاتھ رکھ کر چیخ کو کب تک روکا جا سکتا ہے۔ صبح اٹھ کر اس نے خود سے کہا۔ اور دوڑتا ہوا اپنے بل سے باہر نکل آیا۔ بلی غراتی ہوئی اس کے پیچھے دوڑی۔ وہ لپک کر دوسرے بل میں گھس گیا۔ پھر سارے چوہے ایک بل سے نکل کر دوسرے بل میں گھستے رہے۔ بلی بھاگ بھاگ کر ہانپنے لگی۔ اور بے دَم ہو کر گر پڑی۔'' (۲۰۶)

یہاں ''بلی'' اور ''چوہا'' بے اختیار عوام اور با اختیار، صاحبِ اقتدار طبقے کی علامتیں ہیں۔ جن کے درمیان بلی چوہے کا کھیل جاری ہے۔ بلی کی فطرت چوہے کا پیچھا کرنا، دبوچنا ہے۔ اور چوہے کی بے اختیاری، چھپنا، جان بچانا بے بس عوام کو ظاہر کرتا ہے۔ فرد اس کھیل کو دیکھ رہا ہے۔ بلکہ خود بھی اسی کھیل کا حصہ ہے۔ یہ کھیل اس پر بھی جاری و ساری ہے۔ وہ اس کھیل کے پیچھے فطرت اور ذہن کا ہر رنگ دیکھتا ہے اور جانتا ہے۔

جوں جوں یہ سیاسی اور خارجی جبر بڑھتا جاتا ہے۔ موضوع کے ساتھ ساتھ اسلوب میں بھی اس کی شدت بڑھتی جاتی ہے۔ علامتی سلسلے اسی تناسب سے نیا رُخ بدلنے لگتے ہیں۔ یہ نیا رخ نہ صرف اردو افسانے میں نیا ہے۔ بلکہ رشید امجد کے فنی سفر میں بھی منفرد نظر آتا ہے۔

''کراہوں کے تیز نوکیلے ناخن، افراتفری کا بال کھول کر دھمال ڈالنا، آہوں کا موسلا دھار بارشوں کی طرح برسنا، رات کا بال کھولے سارے شہر میں گھومنا، شک کا بوسیدہ بدنوں کے دروازوں پر دستک دینا،

اور ان کے درمیان

''جنازہ کدھر گیا۔۔۔۔جنازہ گم ہو گیا ہے۔'' (۲۰۷)

اس دور میں جبر کے یہ خارجی حوالے پیکر تراشی کی صورت میں اسلوب کے اندر انتہائی شدت اور خوفناک منظر کی رنگ آمیزی کر رہے ہیں۔

''آسمان کا طشت اندھیرے سے لبالب بھرا ہوا ہے۔اور الف ننگی رات ہاتھوں میں خوف کے چابک لئے گلیوں اور سڑکوں پر ناچ رہی ہے۔خاردار باڑوں اور بے بسی کے جبڑوں میں دبا ہوا شہر، غراتے کتے، تھوتھنیاں اٹھا کر ہوا میں سونگھ رہے ہیں۔غراتے ہیں۔ہوا اور رات الف ننگی ہو کر ہاتھوں میں دہشت اور خوف کی چابکیں لئے سڑکوں اور گلیوں میں دوڑتی ہے۔''(۲۰۸)

زندگی کے اندر جمود بڑھتا جا رہا ہے۔خاموشی، احتجاج جو اندر ہی اندر فرد کی زندگی کو دیمک کی طرح چاٹ رہا ہے۔گھٹن جو بڑھتی جاتی ہے۔یہاں خارج کا کوئی منظر ٹھوس حالت میں نہیں ملتا۔اگر کوئی مقام باہر کا ہے تو وہ گٹر ہے۔اس کے اندر کی فضا، ماحول، کیفیت دراصل اسی معاشرتی زندگی کی علامت ہے جسے فرد گزار رہا ہے۔

''ایک لمحہ کے لئے سکوت کے بعد وہ دفعتاً چیختا ہے۔میرے بچے، میرے بچے، جواباً رینگتے پانی کی سرسراہٹ، اور لیس دار اندھیرے کی چپچپاہٹ۔''(۲۰۹)

رشید امجد ایک ایسی تخلیقی قوت کا نام ہے۔جو خارج کی متصادم قوتوں سے نبرد آزما ہو کر اپنے لئے نئے سے نئے راستوں کی تلاش پر گامزن ہوتی ہے۔اس کی داخلی قوتوں کو متصادم ہونے کے بعد زیادہ سے زیادہ ابھرنے کے مواقع میسر آتے ہیں۔یقین کی منزل پر پہنچ کر بھی پھر بے یقین ہو جانا، کہ ابھی منزل نہیں آئی۔یہ فطرت اس لحاظ سے زندگی کے بہت قریب ہے کہ زندگی کی مزاج داں ہے۔ڈاکٹر نوازش علی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''وہ کسی یقین کی منزل تک پہنچنا ہی نہیں چاہتا۔''(۲۱۰)

رشید امجد کے لئے یہ جملہ قابلِ ستائش ہے۔کیونکہ چلتے رہنا ہی زندگی ہے۔یہ حرکت، بے قراری ان کے فنی سفر میں ارتقاء کی صورت بہتی نظر آتی ہے۔اس حوالے سے وہ فرد، جو بہت شروع میں اپنا گھر بھول گیا تھا۔ایک مرتبہ پھر اپنی چوکھٹ بھول رہا ہے۔اس کی وجہ خارج کا جبر ہے۔عدم تحفظ ہے جو فرد کو بے ٹھکانہ کر رہا ہے۔

''گھر کہاں ہے۔۔۔گھر ہے تو دروازہ کہاں ہے۔۔۔اندر جانے کا راستہ نہیں۔۔۔
اندھیرا اور سردی بھوکے شکاری پرندوں کی طرح چاروں طرف سے ٹوٹ پڑے ہیں۔۔

دروازہ گم ۔۔۔ گاڑھا اندھیرا آسمان کی طرف منہ کرکے بھونک رہا ہے ۔۔۔'' (۲۱۱)

یہ گمشدگی کا بھی سفر ہے۔ فرد، اس کی شناخت سب گم ہو رہی ہے۔ یہ گمشدگی کا سفر اس لحاظ سے رشید امجد کے لئے ایک نعمت ہے کہ یہ انھیں نئے راستوں کی بازیافت کے لئے آمادہ کرتی ہے۔ ذہن اور فکر کو کام کرنے کی نئی توانائی، سوچ اور تحریک بھی دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خارج کے ساتھ ان کا تصادم اور اسلوب میں اس حوالے سے نئی نئی علامتیں جنم لینے لگتی ہیں۔ پہلے بلی اور چوہے کا کھیل تھا۔ اب بلی اور کبوتر باہم متصادم ہیں۔ وہ علامتی سلسلے افسانہ ''قافلہ سے بچھڑا غم'' میں واضح طور پر موجود ہے۔ اور یہاں افسانہ ''کھلے دروازے پر دستک'' میں پوری کہانی بلی چوہے کے کھیل کی علامتوں میں اپنے عہد کا پس منظر پیش کر رہی ہے۔

''اسے خیال آتا ہے۔ کبوتر صبح سے پہلے، کہیں نہیں جائے گا۔ اور یہ بلی ۔۔۔ بلی مایوس ہو کر غصے سے چکر کاٹتی ہے۔ اس کی بھوک سے لتھڑی میاؤں میاؤں میں چیر پھاڑنے والی غراہٹ شامل ہوتی جا رہی ہے۔'' (۲۱۲)

ان کا اسلوب موضوع کی خارجی اور داخلی دونوں سطحوں میں معنوی گہرائی اور تہہ داری کا حامل ہے۔ خارج کا جبر ان کے بنیادی موضوعات میں سے ایک ہے۔ تمام موضوعات کے حوالے بالواسطہ یا بلا واسطہ اسی موضوع سے منسلک ہیں۔ رشید امجد اس ضمن میں خود لکھتے ہیں۔

''جبر اور ظلم طاقت ور مقناطیس کی طرح چیزوں اور ماحول کو اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔ اور انھیں اپنے پنجوں میں دبا کر توڑ پھوڑ دیتے ہیں۔ یہ تو ایک کیفیت ہے جو دکھائی نہیں دیتی۔ صرف محسوس کی جا سکتی ہے۔'' (۲۱۳)

ان کے وہ افسانے جو نوّے کی دہائی میں لکھے گئے۔ ان میں خارج کا جبر پھر ابھرتا ہے۔ گو تناسب کم ہے۔ لیکن شدت اپنی جگہ موجود ہے۔ فرد پھر عدم تحفظ کا شکار ہو کر داخلی اور روحانی دنیا میں اترنے کی سعی کرتا ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اپنے اندر سے اسے اس کا جواب ملے۔ کہ خارجی سطح پر فرد کی زندگی کا توازن کیوں بگڑتا چلا جاتا ہے۔

''۔۔۔ موت کا کھیل محدود دائرے سے شروع ہوا اور پھر سارے شہر میں پھیل گیا۔ تڑ تڑ کرتی گولیاں — اور دیکھتے ہی دیکھتے لاشوں کا ڈھیر ۔۔۔ اب کبھی کبھی اسے مرشد کی باتیں یاد آتیں۔ زوال کا بھی ایک نشہ ہے۔ جس قوم کو چڑھ جائے۔ وہ ڈھلوان پر لڑھکنے میں بھی لذت محسوس کرتی ہے۔'' (۲۱۴)

یہاں یہ نکتہ نہایت اہم ہے۔ کہ رشید امجد نے خارجی جبر کے موضوع کو محض وقتی یا ہنگامی مسئلے کی صورت سے نہیں لیا۔ بلکہ اگر ہم اس موضوع کو ان کے فنی سفر میں ایک اکائی کی صورت میں لیں تو یہ ایک تاریخی صداقت کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ جہاں قوموں کے زوال کے اسباب واقعات اور نتائج مرتب کئے جاسکتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ نتائج کی زد میں آئے ہوئے معاشرے کی اجتماعی صورت حال کی ٹوٹ پھوٹ کا تسلسل بھی جاری وساری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خارجی جبر کا عنصر ابھی تک کسی نہ کسی حوالے سے ان کے یہاں موجود ہے۔ اسلوب اس عنصر کی محسوساتی سطح کو گرفت میں لے رہا ہے۔

''شاید کہیں کوئی گڑبڑ ہوگئی ہے۔ اس نے فضا میں پھیلے خوف اور خاموشی کے سونگھتے ہوئے کہا۔ لگتا ہے بسیں بند ہوگئی ہیں۔ اب شاید۔۔۔ وہ تیز ہوا کی زد میں آئی تنہا شاخ کی طرح کانپی۔'' (۲۱۵)

حالات کے جبر کا یہ سفر جاری وساری ہے۔

صوت کا عنصر

صوت (آواز) کا عنصر ان کے یہاں مقابلتاً زیادہ ہے۔ ایک آواز وہ جو محسوساتی سطحوں پر پیدا ہوتی ہے اور سنی جاسکتی ہے۔ اس کا تعلق داخلی اور روحانی سطحوں کے ساتھ ہے۔ ''صوت'' کا دوسرا تعلق اشیاء اور وجود کی خارجی سطح سے ہے۔ وہ آوازیں جو سنی اور سنائی جاسکتی ہیں۔ رشید امجد کے یہاں دونوں حوالوں سے ایک صوتی منظر نامہ تشکیل پاتا ہے۔ جس سے کیفیت کی شدت اور تاثر کے گہرے اور شدید پہلو کو تحریک ملتی ہے۔ قوتِ گویائی سے زیادہ، ان کے یہاں قوتِ سماعت زیادہ شدید اور مؤثر دکھائی دیتی ہے۔ آواز ان کے یہاں حالات اور ماحول کی عکاس بھی ہے اور اس سے سمت کا تعین بھی ہوتا ہے۔

''آواز، آواز — آواز — ہونہہ — اب تو آوازیں رڈی کاغذوں کی طرح بے اثر ہو چکی ہیں۔ اور گندی ٹوکریوں میں دم توڑ رہی ہیں۔ زبانوں پر زہر کے سرکنڈے اُگ آئے ہیں۔'' (۲۱۶)

''پاؤں کے نیچے سوکھے پتوں کی چُرمُر، چُرمُر کی بے صدا آوازیں، سائلنسر اُتری موٹر سائیکل کی پھٹ پھٹ، مسلسل، ککو۔۔ ککو، بچہ یہ سن کر۔۔۔ اکاں، کناں۔ کاں کرتا ہے۔

سڑک کے بیچوں بیچ شاں شاں کرتی تیز گاڑیاں، وغیرہ۔'' (۲۱۷)

''آواز'' رشید امجد کے یہاں داخلی اور خارجی دونوں حوالوں سے ابھرتی ہے۔ ایک وہ آواز جو سنائی دے رہی ہے۔ وہ اپنے ماحول کی عکاس ہے۔ دوسری وہ جو ظاہر نہیں۔ وہ صرف محسوسات کے اندر پوشیدہ ہے۔ اس آواز میں اسرار ہے۔ اس آواز کی تلاش میں رشید امجد کی فکر سرگرداں ہے۔ یہ آواز، جو ہاتھ میں آکر بھی اپنا پلّو بچا لیتی ہے۔

''آواز کے رنگ اس سرے سے اس سرے تک سارے جسموں کی دیواروں پر آنکھ مچولی کھیل رہے تھے۔ اور صحن صحن سبھی اپنے کانوں کے کاسے پھیلائے آواز کے شہر کو بوند بوند سمیٹ رہی تھیں۔۔۔'' (۲۱۸)

''مجھے آوازیں بہت سنائی دیتی ہیں۔ مگر جسم دکھائی نہیں دیتے۔۔۔'' (۲۱۹)

آواز ان کے یہاں ایک محرک ہے۔ موجود سے ناموجود تک پہنچنے کا۔ حقیقت سے تفکر کی گہرائی تک آواز ہی سمت کا تعین کرتی ہے۔ آواز ''موجود'' کا تجزیہ کرنے کا موجب بھی ہے۔ اور اس سے نتائج اخذ کرنے کا ایک آلہ بھی۔ ''آواز'' رشید امجد کی ابتدائی کہانیوں میں بھی انھی حوالوں کو سمیٹتی ہے۔

''اردو کے پرچے ہیں نا'' میں نے اثبات میں سر ہلایا۔ اس نے جیب سے ایک چٹ نکالی۔ اور مجھے دیتے ہوئے بولا۔ پہلی کلاس میں جاتے ہوئے دل میں جو جوش اور ولولہ تھا وہ دو ہی پیریڈوں میں ختم ہو گیا تھا۔ میرے چاروں طرف آوازوں کے گنبد تھے۔ اور مَیں ان کے درمیان حنوط کی ہوئی لاش کی طرح سجا کر رکھ دیا گیا تھا۔۔۔'' (۲۲۰)

صوت کا یہ عنصر فرد کو خارج کا علم بھی عطا کرتا ہے اور داخل کا اسرار بھی۔

نیا پیرایۂ اظہار

رشید امجد کے یہاں افسانوں میں کسی نہ کسی حوالے سے ایسے واضح اشارے ملتے ہیں۔ جن سے اس بات کا بہت حد تک تعیّن ہو جاتا ہے۔ کہ وہ زبان و بیان کے پرانے سانچوں سے گریزاں ہیں۔ یہ صورتِ حال ان کے تقریباً ہر دور کے افسانوں میں ملتی ہے۔

''چیزیں دھندلی ہوتی ہوئی لفظوں میں بدل رہی تھیں۔ اور دھیرے دھیرے اپنی جگہ سے سرکتی چلی جا رہی تھیں۔۔۔۔ لفظ اور ہندسے جگہ جگہ سے ٹوٹے ہوئے تھے۔ اور سارے

چہرے بے ڈھنگے اور فوکس سے نکلے ہوئے تھے۔'' (۲۲۱)

افسانہ ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص'' اور ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ'' میں بھی وہ اس صورتِ حال کا ذکر اس طور کرتے ہیں:

''وہ سر گھما گھما کر ایک ایک کو دیکھتا ہے۔ پھر کتاب کو زور سے دیوار پر دے مارتا ہے۔ کتاب کے مضمون پر ٹنگے حرف ٹوٹ ٹوٹ کر تڑخ تڑخ کر نیچے گرتے ہیں۔ سوکھے لفظ — تڑخے ہوئے لفظ، چوسے ہوئے لفظ — پھوکے لفظ۔۔۔'' (۲۲۲)

اس افسانہ ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ'' کا عنوان ہی اس موضوع کی اہمیت اور ضرورت کا ترجمان نظر آ رہا ہے۔

''ہمارے تو حروفِ تہجی ہی بیمار ہیں ۔۔۔ اور میں — میں کون ہوں؟ اسے خیال آیا۔ اسے اپنے لئے بھی کوئی حرف منتخب کر لینا چاہیئے۔ کہیں اسے ی تک سارے حروف تو بخار میں مبتلا نہیں؟ ۔۔۔۔ ہمیں جو کچھ ورثے میں ملا ہے۔ وہ کھوکھلا اور بیمار ہے۔'' (۲۲۳)

رشید امجد کے اسلوب میں جو جدت ہے۔ جو اجتہاد ہے۔ ان کا یہ نقطۂ نظر واضح طور پر اعتراف ہے۔ ایک تعین شدہ راستہ ہے۔ کہ وہ زبان و بیان کے نئے سانچے کی نہ صرف ضرورت محسوس کر رہے ہیں۔ بلکہ عملی طور پر وہ اس حوالے سے نیا راستہ اختیار کر رہے ہیں۔ لفظ — جو اظہار کے پرانے سانچوں کی صورت اختیار کر کے غیر مؤثر ہوتے جا رہے ہیں۔ انھیں یقیناً ایک نئے پیرائے میں بیان کرنے کی ضرورت ہے۔

''لفظ، جو شہر کی الماریوں میں، کتابوں کے پنجروں میں بند قیدِ تنہائی کی سزا کاٹ رہے ہیں۔ لفظ، جب باسی ہو جائیں تو بُو دینے لگتے ہیں۔ تعفّن سے لبریز، گندی بُو۔۔'' (۲۲۴)

رشید امجد کے پاس لفظ، بیان اور اسلوب اظہار کا بڑا مؤثر اور توانا ذریعہ ہے۔ یہ صرف تزکیۂ نفس کا آلہ ہی نہیں۔ بلکہ ابلاغ کا سب سے بڑا ذریعہ اور راستہ ہے۔ رشید امجد کو اسی حوالے سے زبان اور لفظوں کا کھلاڑی کہا جائے۔ تو بے جا نہ ہوگا۔ اس راستے پر وہ صرف روایت شکن ہی نہیں بلکہ تخلیق کار بھی ہے۔

''بانجھ لفظوں سے کوئی جنم نہیں لیتا۔'' (۲۲۵)

یہاں ایک نئے اسلوب کی راہ ان کے ہاتھوں وجود پا رہی ہے۔ وہ لفظ اور پیرایۂ بیان بھی نظر انداز کیا جا رہا ہے۔ جو فرسودہ ہو چکا ہے۔ اور وہ بھی جو ''کافی'' ہونے کے باوجود اپنے عہد کی ترجمانی میں ناکام ہے۔ لفظ اور زبان کا

تصوران کے نزدیک بڑا واضح ہے۔ وہ کسی شک یا ابہام کی کیفیت کو الفاظ کا نام نہیں دیتے۔

''میرے پاس بے معنی، چپ لفظوں کا ڈھیر رہ گیا ہے۔ جو نہ بولتا ہے۔ نہ دیکھتا ہے۔ لفظوں کی زبانیں کٹی ہوئی ہیں۔'' (۲۲۶)

''اس کے پاس لفظ ہیں بھی، کہ نہیں۔ بس وہ تو اچھل اچھل کر دھند میں لپٹی شبیہوں کو پکڑنے کی کوشش کر رہا ہے۔'' (۲۲۷)

یہاں وہ فرسودہ زبان و بیان کے لفظی اور کھوکھلے سانچے پر طنز کا طریقہ بھی اختیار کرتے ہیں۔ کیونکہ لفظ ان کے نزدیک اپنی خارجی اور داخلی اکائی میں بندھا ہونے کے ساتھ ساتھ روایت اور جدت دونوں کا عکاس بھی ہے۔

''مَیں نے چیخ چیخ کر کسی کو پکارا۔ لیکن لفظوں کی ساری عمارتوں میں بڑی بڑی دراڑیں پڑی ہوئی تھیں۔'' (۲۲۸)

یہاں اسلوب کے حوالے سے تعمیر کا ایک نیا سفر درپیش ہے۔ اظہار کے پرانے سانچوں کو رشید امجد رد و قبول کی صورت تجزیہ کرتے ہیں۔ اس لئے کہ نئے موضوعات اور موضوعات کی گہرائی اب خود بھی نئے پیرایۂ بیان کی متقاضی ہے۔

جانوروں اور پرندوں کا علامتی استعمال

رشید امجد کے کم و بیش تمام فنی سفر میں آغاز سے ابتدا کے افسانوں میں ''پرندہ'' اپنی ایک مخصوص، منفرد علامت اور شناخت رکھتا ہے۔ پرندہ ٹھوس اور جاندار وجود رکھتا ہے۔ اس سے منسلکہ حوالے خیال کی وضاحت کے پیشِ نظر اکثر بدلتے رہتے ہیں۔ اکثر اس کا حوالہ دل میں نئی خواہشات کا جنم لینا، بے قراری کی کیفیت، حرکت و حرارت، اور تغیر و تبدل کی صورتوں سے وابستہ ہے۔ اس کی ظاہری سطح پر ہلکا ہلکا ارتعاش رہتا ہے۔ یہ ان کے تخیل کی پرواز کے ساتھ حرکت کرتا ہے۔ اور ٹھوس وقوعہ کے ساتھ وابستہ بھی ہے۔

''مَیں اپنی خواہشوں کے پنجرے سے اڑے ہوئے پرندوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا رہتا ہوں۔ لیکن سارے پرندے دھند میں لپٹی ہوئی زمین سے دور دور نکل گئے ہیں۔'' (۲۲۹)

یہ روحانیت کا ایک سفر بھی ہے۔

''وہ ننھا سا پرندہ

پھڑ پھڑا کر اُڑ جائے

آسمان کی نیلی وسعتوں کی سمت

اپنے گھر کی طرف۔۔۔۔'' (۲۳۰)

''پرندہ'' ان کے اسلوب کے تحرک کی بنیادی ضرورت بھی ہے۔لیکن اکثر مقامات پر وہ پرندوں کے دیگر حوالوں کو بھی نئے رنگ سے پیش کرتے ہیں۔کہیں یہ رنگ خارجی اور حقیقی ہیں۔کہیں تاثراتی اور کہیں صرف محسوساتی سطح پر ان کا اظہار ہوتا ہے۔ان کے ساتھ دیگر جانوروں کا حوالہ بھی موجود ہے۔

''جنگل کے ہرن سینگ میں سینگ پھنسائے اس کے سینے پر کلیلیں کر رہے تھے۔'' (۲۳۱)

''بدن کے کچے آنسوؤں میں جوانی کے بہت سے کبوتر غٹرغوں غٹرغوں کر رہے تھے۔'' (۲۳۲)

''دوسری وہ لڑکی، جس کی آنکھوں میں پھدکتی شوق کی چڑیاں بار بار۔۔۔'' (۲۳۳)

''عمر کی رنگین تتلی کے پیچھے بھاگتی لڑکی۔۔۔'' (۲۳۴)

''عمر کے طوطے کو پچکارتا بوڑھا۔۔۔۔'' (۲۳۵)

یہاں پرندوں کی علامتی سطحوں پر یہ نکتہ بھی قابلِ غور اور بڑا اہم ہے۔کہ پرندوں کے اپنے مخصوص مزاج اور ان کی فطرت کے ساتھ انسان اور اس کی عمر کے درجے کے فطری رجحان کا ایک تقابلی نقطۂ نظر بھی ابھرتا ہے۔''لڑکی کے ساتھ رنگین تتلی'' کا بیان اس کی عمر اور فطری مزاج کے مطابق ہے۔جبکہ ''بوڑھا شخص اور طوطا'' عمر کی سنجیدگی اور تجربہ کاری کا بھی ایک مشترکہ حوالہ ہے۔

ان کے ہاں چیونٹیاں، کتے، الو، چڑیاں، بلّی، کبوتر، چوہے، گھوڑا، پرندہ، چمگادڑ، سب کے سب علامتوں کے سیلاب میں بہہ رہے ہیں۔یہ علامتیں متغیر رہتی ہیں۔بہت کم علامتیں جامد صورت میں نظر آتی ہیں۔جن کی ایک متعین شدہ حالت اور کیفیت ہے۔ان میں اس حوالے سے گھوڑا سب سے اہم ہے۔

''چیونٹیاں سر ہلاتی، کورس میں گاتی ہیں۔ہزار سال، ہزار سال۔درخت کی شاخ پر بیٹھا الّو دیدے نچاتا ہے۔۔۔۔الّو، عمارت میں سب منجمد ہو جاتے ہیں۔'' (۲۳۶)

اس افسانے ''کھلی آنکھ میں دھند ہوتی تصویر'' میں تمام کہانی کے اندر کتے کا کردار مرکزی علامت کے طور پر ابھرتا ہے۔

''کسی طرف سے کتا رینگتا ہوا سر نکالتا ہے۔اور نالی میں سے چپڑ چپڑ پانی پیتا ہے۔پھر منہ اٹھا کر ہوا میں سونگھتا اور بھونکنے لگتا ہے۔'' (۲۳۷)

افسانہ ''منظر سے باہر خوشبو'' میں پرندہ آزادی کی علامت بھی ہے۔یہ ''پرندہ'' رشید امجد کے فنی سفر میں مسلسل محوِ پرواز ہے۔اس کی پرواز بلند سے بلند تر ہوتی جاتی ہے۔حتیٰ کہ اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' کا عنوان بھی اسی کے نام ہے۔یہ علامت ٹھوس اور متحرک ہے۔رشید امجد کے فکر وفن کی مخصوص پہچان اور حوالہ بن کر ان کے ہمراہ ہے۔یہ وہ خواہش ہے۔جو اندر ہی اندر اپنے روپ بدلتی ہے،لیکن وجود برقرار رکھتی ہے۔یہ وجود شاید انسان کی زندگی کے ساتھ ساتھ بدلتا ہے۔اس مجموعے میں ایک افسانہ بھی اسی عنوان سے ہے۔یہاں پہنچ کر احساس ہوتا ہے کہ پہلے شاید یہ پرندہ اپنے پروں کے رنگ دکھاتا اور بدلتا رہا ہے۔اب یہ تمام حوالوں سے اکائی بن کر تہذیبی وتمدنی روایات کی علامت بن گیا ہے۔اس نے بھی اپنا یہ سفر شاید اسی مقام تک پہنچنے اور اسی مقصد کے حصول کی خاطر طے کیا ہے۔یہاں یہ موضوع کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی اساس میں بھی پوری طرح دخیل اور نمایاں ہے۔

''رنگ برنگا پرندہ آسمان کی وسعتوں سے چکرا کر پچھلے ٹیرس پر آ بیٹھا۔'' (۲۳۸)

''کاریگر ماہر تھا۔آدھی سے زیادہ چارپائی بن گئی تھی۔۔۔۔یوں لگ رہا تھا۔جیسے کوئی ست رنگا پرندہ پَر پھیلائے ٹیرس پر رقص کر رہا ہے۔''(۲۳۹)

اور کبھی یہ ''ست رنگا پرندہ'' ، ''ست رنگی چڑیا'' بن جاتا ہے۔لیکن اصل اس کی خواہش ہی ہے۔

''خواہش تھی، کہ ست رنگی چڑیا کی طرح ایک ڈالی سے پھدک کر دوسری ڈالی پر جا بیٹھتی۔'' (۲۴۰)

کبھی ''ست رنگی دھنک'' اور ''ست رنگی چڑیا'' جیسے الفاظ میں وہ ملے جلے جذبوں کا تال میل بھر دیتے ہیں۔ اسلوب کی لچک داری یہاں فطری، رواں اور شدید تأثر کو جنم دیتی ہے۔پرندہ ان کے یہاں داخل سے خارج اور خارج سے داخل کی جانب اپنے پہلو اور رخ بدلتا رہتا ہے۔درحقیقت یہی داخل اور خارج کی کش مکش ہے۔جس کی متصادم کیفیات میں انسان کا وجود کبھی ابھرتا اور کبھی غائب ہو جاتا ہے۔اس کی داخلی خواہشات خارج کی بے اعتدالیوں سے نبرد آزما رہتی ہیں۔آسودگی، نا آسودگی کا ایک سفر ہے۔انھی ملی جلی کیفیات کو خود سے الگ کر کے رشید امجد نے پرندے کو علامت بنا دیا ہے۔بلکہ خود پرندے نے علامتی پیرایہ اختیار کر لیا ہے۔

''ڈھال پر سامنے کی تلوار کا وار روکتے ہوئے اس نے جھٹک کر ننھے سے پرندے کو اڑانا

چاہا۔لیکن وہ درخت کی شاخوں میں چھپ گیا۔اور کچھ دیر بعد جب وہ اپنے دشمن کے سینے میں تلوار اتار رہا تھا۔ننھا سا پرندہ پھدک کر ٹہنی پر آ بیٹھا۔"(۲۴۱)

"پرندہ" اپنی پرواز میں سمٹتے سمٹتے استعاراتی سطح پر اپنے معنی مفاہیم متعین کر لیتا ہے۔اور یہ مفاہیم انسان کی داخلی خواہشوں کے ساتھ وابستہ ہوتے نظر آتے ہیں۔یہ خواہشیں جوں جوں پوری ہوتی اور دم توڑتی ہیں۔اس کا وجود بھی اسی حوالے سے مرتا اور زندہ ہوتا ہے۔

"ایک رنگ برنگا پرندہ اس کے دل کے آنگن میں پَر پھیلا کر لمحہ بھر کے لئے ناچا۔چہکا۔اور یخ سردی میں کہیں کھو گیا۔"(۲۴۲)

پرندہ اور خواہش کا یہ حوالہ یہاں اس صورتِ حال کا بھی غماز ہے کہ فرد اپنی ناآسودہ خواہشات کے ساتھ متصادم حالات سے ابھی تک دست و گریبان ہے۔افسانہ"آئینہ گزیدہ" میں پرندہ پھر اپنی کسی حد تک متعین شدہ جگہ کو چھوڑ کر ایک نئی داخلی کیفیت اور صورت میں ڈھلتا نظر آتا ہے۔یہ رشید امجد کی فطرت کا اضطراب ہے۔کہ وہ پرندے کی علامت کو بھی ہر لمحہ تغیر پذیر رکھتے ہیں۔پرندہ اپنے وجود،اپنی فطرت میں متحرک ہے۔یہی حرکت،حرارت اور مضطرب کیفیت رشید امجد کے داخلی محسوسات سے ہم آہنگ ہے۔یہی کیفیت پرندے کو یہاں وجود کی دوئی عطا کر رہی ہے۔اس دوئی میں"اکائی" پہلی اور مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔اس اکائی کی تقسیم ہوتی ہوئی جہتوں میں پرندہ بھی ایک جہت لے کر ابھرتا ہے۔جس میں فکری عنصر بھی شامل ہو گیا ہے۔

"آخر تھک کر اس نے اس حد تک سمجھوتہ کر لیا۔کہ اگر اس کے وجود کے آلنے میں اس کے علاوہ کوئی اور پرندہ آن بسا تو کیا ہے۔دونوں اپنے اپنے حصے کی جگہ بانٹ لیتے ہیں۔اور چپ چاپ ایک دوسرے کو کچھ کہے بغیر،ایک دوسرے کی پرواز میں رکاوٹ ڈالے بغیر اپنی اپنی جیئے جاتے ہیں۔ایک کے دو ہو گئے۔تو پھر کیا ہے۔آخر"کُل" اسی طرح تو اجزاء میں بٹتا رہتا ہے۔"(۲۴۳)

پرندہ اسی حوالے سے یہاں بھی منفرد زاویۂ نگاہ رکھتا ہے۔

"کبھی اس کے اندر کے اندھیرے سے بھی کوئی پرندہ اسی طرح پھڑ پھڑا کر نکلے۔اور کھلی فضا میں دور تک اڑاریاں مارتا ہوا نیلی فضاؤں میں گم ہو جائے۔"(۲۴۴)

"پرندہ" یہاں انسان کے اندر صرف 'خواہش' نہیں رہا۔بلکہ کچھ اور ہی رنگ اختیار کر رہا ہے۔اسے ہم"جزو"

اور ''گُل'' کے حوالے سے بھی دیکھتے ہیں۔ایک طرف خارجی اور مادی وجوداور اس کے اندر روح کی پرواز —— ''نیلی وسعتیں'' اس کا گُل ہیں۔

قبر، وقت، دریا اور موت کی علامتیں اور ان کا ارتقاء

ابتدا میں رشید امجد کے یہاں موت، قبر، قبرستان کے حوالے نہ صرف موضوع کے لحاظ سے اہم ہیں۔ بلکہ ان کے سرے اپنے عہد کے خارجی عوامل اور جبر کی کیفیت سے وابستہ نظر آتے ہیں۔اس دور میں وقت اور دریا کی علامتیں اور وضاحتیں موت کے اصل تصور کے ساتھ نہ ہونے کے برابر وابستہ نظر آتی ہیں۔اس دور میں کہیں موت تشبیہہ ہے۔ کہیں استعارہ، کہیں علامت اور کہیں یہ اپنا مخصوص پیکر تراش لیتی ہے۔رشید امجد اس ضمن میں خود لکھتے ہیں:

''قبر، موت اور جنازہ مختلف ادوار میں مختلف معنویت کی علامت ہے۔''بے زار آدم کے بیٹے'' کی کہانیوں میں قبر اور موت خارج میں موجود ناموافق صورتِ حال سے پناہ کی جگہ ہیں۔ یہ فرار انفرادی نوعیت کا ہے۔''(۲۴۵)

یہاں قبر ذات اور خارجی ماحول دونوں کی علامت بنتی نظر آتی ہے۔زندگی اور موت میں فرق، اس دور کے فرد کے نزدیک شاید باقی نہیں رہتا۔

''اگلے چوک پر''ب'' رک جاتا ہے۔اور کہتا ہے۔کہ بہت دیر ہوگئی۔اب میں اپنی قبر کی طرف جاتا ہوں۔اس کے جانے کے بعد مَیں سوچتا ہوں۔ ہماری قبریں اتنی دور دور کیوں ہیں۔لیکن میری قبر تو میرے ساتھ ہے۔میری قبر نے مجھے چاروں طرف سے لپیٹا ہوا ہے۔ چاروں طرف قبریں ہی قبریں ہیں۔''ب'' اب اپنی قبر کے قریب ہوگا۔لیکن قبر کیوں؟ وہ تو اس کا گھر ہے۔''(۲۴۶)

یہاں قبر کے ساتھ گھر کا تصور بھی وابستہ ہے۔جو فرد کے لئے عدمِ تحفظ کی جگہ بن جاتا ہے۔

یہاں ایک ہی ذہنی کیفیت میں موت کی تین نمایاں جہتیں نظر آتی ہیں۔جنھیں مختلف علامتوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔پہلی صورت، موت کا وجود کے اندر ہونا یقینی ہے۔دوسری صورت میں گھر جو زندگی کی رونق اور آبادی کا تصور دیتے ہیں۔عدم تحفظ کی آماجگاہ بن کر موت کی سی خاموشی اور اداسی کا نقشہ پیش کررہے ہیں۔اور تیسری صورت خارجی ماحول کا انتشار اور ناموافق ماحول ہے۔افسانہ ''(کی موت پر ایک کہانی'' اور ''جلاوطن'' میں موت اور قبر کی علامتوں

میں قدرے جدت اور ردو بدل ہونے لگتا ہے۔

''مَیں تیزی سے زینے پھلانگتا اوپر چڑھتا ہوں۔ اور کمرے میں داخل ہوکر اپنی قبر میں گھس جاتا ہوں۔ کچھ دیر میں بے حس وحرکت پڑا رہتا ہوں۔ پھر رفتہ رفتہ مجھے اپنے ہونے کا احساس ہونے لگتا ہے۔'' (۲۴۷)

یہاں قبر جز وقتی اور لمحاتی سکون کے لئے محض چند ثانیے کے لئے آنکھیں بند کرنے کی علامت بنتی نظر آتی ہے۔ جبکہ ''ل کی موت پر ایک کہانی'' میں لکھتے ہیں:

''آج میں نے اپنی موت کی دستاویز پر دستخط کئے ہیں۔ وہ یہ چاہ رہی تھی کہ مَیں اس پر دستخط کردوں۔۔۔۔آدمی مَر جائے تو سارے رشتے ٹوٹ جاتے ہیں۔'' (۲۴۸)

یہاں موت ان کا رومانس دکھائی دے رہی ہے۔ موت انھیں اپنی جانب کھینچتی اور اس موت کے باعث دوسرے ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ یہاں موت کے حوالے سے ہجر بھی ہے اور وصال بھی، لذت بھی ہے اور کرب بھی۔ یہاں موت زیادہ تر حوالوں میں مجسم ہے۔ اس کا ایک مخصوص پیکر ہے۔

''وہ میری قبر پر جاکر فاتحہ پڑھتی اور آنسو بہاتی ہے۔ لیکن اسے معلوم نہیں، کہ میں تو اس میں موجود ہی نہیں۔'' (۲۴۹)

''سنسان راستوں پر موت دبے قدموں ہمارا تعاقب کرتی ہے۔'' (۲۵۰)

''دھوپ کا سیلاب مجھے آگے بہائے لئے چلا جاتا ہے۔ مَیں دروازوں سے رستی ہنسی کی خوشبوؤں کی رسّی تھامے قبرستان کے بڑے دروازے کی طرف بڑھتا ہوں۔ اس کا بڑا دروازہ دونوں بانہیں کھولے مجھے پکارتا ہے۔'' (۲۵۱)

لیکن جب ''موت'' کے ساتھ کوئی ناخوشگوار احساس اور تلخ حقیقت لمحاتی طور پر وابستہ ہوجاتی ہے۔ تو پھر موت سے وابستہ تمام قائم شدہ حوالے اور علامتیں بدل جاتی ہیں۔

''موت کتنی بھیانک شے ہے۔ چیزوں کے چہروں کو مسخ کردیتی ہے۔۔۔۔وہ انسانوں کی طرح شہروں پر بھی نازل ہوتی ہے۔ ہمارے چہرے کتنے بدل چکے ہیں۔'' (۲۵۲)

یہاں ''موت'' اپنی ذاتی علامت میں بھیانک نہیں۔ بلکہ اس سے وابستہ دیگر خارجی اور معنوی حوالے اسے بھیانک بنارہے ہیں۔ یہاں ایک اور نکتہ بھی قابلِ غور ہے۔ وہ یہ کہ رشید امجد نے اگرچہ ''وقت'' کے لئے پانی، دریا

اور سمندر کے استعارے استعمال کئے ہیں۔لیکن بالواسطہ دریا، سمندر اور پانی کے استعارے ''موت'' کے تصور سے بھی بندھے ہوئے ہیں۔ کیونکہ وہ بھی موت کی طرح سب کچھ اپنے ساتھ بہا کر لے جاتے ہیں۔ اس حوالے سے بھی رشید امجد اس سے متعلقہ خارجی اور بھیانک عوامل کے باعث اسے خوفزدگی کی علامت بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہاں علامت میں تخیلاتی تجربہ کارفرما ہے۔

''میں دریا سے خوفزدہ ہوں کہ دریا ان کا مسکن ہے۔ جو ہر تیرنے والے کو کھا جاتی ہیں۔ میں خود کو بڑا تیراک سمجھتا تھا لیکن ایک دن میں ان کے چنگل میں پھنس گیا۔ وہ چاروں طرف سے مجھ پر حملہ آور ہوئیں۔ اور میری آنکھیں، ٹانگیں اور سر کھا گئیں۔ اب میرے جسم کی باری ہے۔ میں دریا سے بھاگ جانا چاہتا ہوں۔ مگر دریا میرے چاروں جانب تاحدِ نظر پھیلا ہوا ہے۔'' (۲۵۳)

''تم بہتے دریا میں ایک کمزور تنکا ہو۔'' اس نے کہا۔ ''دریا کی یہ حالت ہو تو تنکا کر بھی کیا سکتا ہے۔'' (۲۵۴)

اور کبھی دریا فکر کی گہرائی اور گیرائی کو ماپنے کا ایک آلہ نظر آتا ہے۔

''دریا کے دوسرے کنارے پر پہنچنے کی تمنا سے بڑھ کر یہ ٹھہرا کہ اس کی اتھاہ گہرائیوں کو جانا جائے۔'' (۲۵۵)

رشید امجد کے اسلوب کی معنوی سطحوں میں ایک مخصوص اور منفرد خصوصیت ہر شے اور ہر وجود کے اندر اس کی لچک دار فطرت ہے۔ ایک شے کسی بھی لمحہ دوسری شے میں ڈھلنے کا ہنر جانتی ہے۔ ہر شے کا مزاج یہاں متلوّن ہے۔ حتیٰ کہ زمانہ، کائنات، زندگی اور موت جیسی اٹل حقیقتیں بھی اس لچک داری کے پروسس سے گزر کر کچھ کی کچھ نظر آنے لگتی ہیں۔ رشید امجد کا فن گویا اس کیفیت کی محسوساتی سطحوں کے بغیر تشکیل ہی نہیں پاتا۔

''میرے اندر کوئی چیز تیزی سے پھیلنے لگتی ہے۔ بس نے رفتار پکڑ لی ہے۔ سڑک کے دونوں طرف کے مناظر تیزی سے دوڑ رہے ہیں۔ میرا وجود سیٹ کی گرفت سے نکل کر بس میں پھیلنے لگا ہے۔'' (۲۵۶)

احمد جاوید لکھتے ہیں:

''رشید امجد کے فن میں ٹھہراؤ نہیں ہے۔ بلکہ ایک مسلسل ارتقاء ہے۔ جو اس کے اسلوب

میں بھی جاری ہے۔اور اس کے موضوعات میں بھی۔" (۲۵۷)

فن اور اسلوب میں ٹھہراؤ کا نہ ہونا، اور مسلسل ارتقاء پذیری کی صورت غماز ہے کہ رشید امجد کے ہاں نئے نئے خیالات کا جہانِ دیگر نمو پذیر رہتا ہے۔محسوسات کی نئی سطحیں متحرک رہتی ہیں۔مثلاً یہاں وہ موت، قبرستان وغیرہ کے حوالے سے ایک نئی محسوساتی سطح اور کیفیت سے گزرتے ہیں۔جس میں خارجی زندگی کی بے اعتدالی کا رنگ بھی گھلا ملا ہے۔بلکہ خارج ایک کریہہ صورت میں موجود ہے۔

"۔۔۔دفعتاً شاہراہ کے برابر والے قبرستان کی قبروں کے منہ کھل گئے۔اور ان میں ایک ایک کر کے مردے نکلنے لگے۔ایک شخص جس کے منہ پر خون مَلا ہوا تھا اور جس کے ناخن لمبے اور پاؤں الٹے تھے۔بغل سے مُرلی نکالی اور بجانے لگا۔مردے مُرلی کی تان پر مست ہو کر شاہراہ کے ساتھ ساتھ اُلٹے لٹکے انسانوں کے گرد ناچنے لگے۔" (۲۵۸)

رشید امجد مخصوص کیفیات و محسوسات کی عکاسی کے لئے کہیں بھی لفظوں کے دانستہ چناؤ اور انتخاب کی شعوری کوشش سے نہیں گزرتے۔ان کا اسلوب ہر کیفیت کی عکاسی میں طاق ہے۔اس حوالے سے صرف الفاظ کے مجموعی تاثر سے ہی کیفیت اور احساس کی شدت کا اندازہ نہیں ہوتا۔بلکہ ہر لفظ، اس کی ساخت، انتخاب، اس لفظ کا وہاں ہونا ہی اس کی حقیقی اور فطری جگہ کا پتہ دیتا ہے۔گویا جذبے کی شدت مجموعی عبارت کے تاثر کے علاوہ لفظوں کے اپنے وجود میں بھی لبالب بھری ہوئی ہے۔

"میرے چاروں طرف چیخوں کا سمندر ہے۔زمین کانپ رہی ہے۔مکان اور گلیاں ایک دوسرے کے گلے مِل رہی ہیں۔میرے وجود پر گرم گرم لہو کے چھینٹے پھیل رہے ہیں۔
۔۔۔میرے قدموں میں دم توڑتا شہر چیخ رہا ہے۔" (۲۵۹)

کبھی موت کے حوالے سے منظر، کیفیت سب متحرک ہو جاتے ہیں۔اس حرکت میں حقائق کی تلخیوں کا رنگ گھلا ملا ہے۔یہاں اس کی خارجی سطحوں میں کربنا کی کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔

مجموعہ "ریت پر گرفت" کے افسانوں میں موت اور فنا کا تصور قدرے پختگی کا حامل نظر آنے لگتا ہے۔یہ اس کی ارتقائی صورت کا غماز ہے۔یہاں نہ تو ماحول سے جھنجھلاہٹ کا پہلے جیسا انداز ہے۔اور نہ غصیلے پن سے مجبور ہو کر مرنے کی خواہش جنم لیتی ہے۔بلکہ اس میں فطری، فکری اور حقیقی عناصر پیدا ہونے لگتے ہیں۔گو فرد موت کی حقیقت جاننے کے لئے متجسس ہے لیکن دماغ میں خارجی ماحول کا انتشار نہیں ہے۔یہ کیفیت افسانہ "پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ" میں

واضح طور پر چھائی ہوئی ہے۔

''اور کیا حسن بھی عمر کے گھوڑے پر سوار ہوتا ہے۔اور کیا وہ بھی فنا کی پھسلتی ڈھلوان پر ہے۔
اس نے افسوس سے دونوں ہاتھ ملے۔'' (۲۶۰)

''پھر اس نے قبر کی چادر ہٹا کر اندر جھانکا۔ اندر اندھیرا تھا۔ مَیں قبر کے اندر اتر گیا۔'' (۲۶۱)

(یہاں موت اور قبر کی علامتیں محسوساتی سطحوں سے نکل کر تجرباتی حدود میں داخل ہورہی ہیں)

''لیکن اب قبروں کی آوازیں کون سنے گا۔اب تو سب نے اپنے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ ڈال لیا ہے۔'' (۲۶۲)

(یہاں قبر زندگی کا اختتام، ایک اٹل حقیقت ہے۔ جو فراموش ہورہی ہے)

''قبرستان''، قبرستان کا لفظ سنتے ہی اس کے ذہن میں پہلے قبر اور پھر اپنے باپ کے پھنسے پاؤں ابھرتے۔اسے ایسا لگتا۔جیسے قبر کی دیواریں اسے چاروں طرف سے دبا رہی ہیں۔وہ سکڑتا چلا جاتا۔یہاں تک کہ صرف قبر ہی قبر باقی رہ جاتی۔'' (۲۶۳)

اس ضمن میں افسانہ ''ڈوبتی پہچان'' اور ''گمشدہ آواز کی دستک'' کا مطالعہ بھی ناگزیر ہے۔

رشید امجد کی فکری جہتوں نے اپنے وقت کے خارجی اور سیاسی حالات کا گہرا اثر لیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے موضوعات کی سطح کبھی ہموار اور کبھی ناہموار ہونے لگتی ہیں۔اور خاص طور پر ان کا تصورِ موت جو مسلسل ارتقاء پذیری کی کیفیت سے گزرتا ہے۔اس خارجی جبر کی شدت کو اپنے اندر جذب کرتا ہے۔ یہاں تک موت کے حوالے سیاست میں تشدد کی کیفیت سمیٹے ہوئے ہیں۔''بے زار آدم کے بیٹے'' اور ''ریت پر گرفت'' کے افسانوں میں رشید امجد کے اسلوب کی پہچان بڑی منفرد ہے۔جبکہ ''سہ پہر کی خزاں'' میں ایک خاص سیاسی شدت ابھر کر سامنے آتی ہے۔جس کو ماحول کا انتشار اور اس کے حوالے سے انسان کی بے توقیری کا عنصر تحریک دیتا ہے۔

رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''سہ پہر کی خزاں'' میں ۵ جولائی ۱۹۷۷ء سے ۴ اپریل ۱۹۸۰ء کے افسانے شامل ہیں۔یہ سارا مجموعہ مارشل لائی جبر اور تشدد میں وجود میں آیا ہے۔'' (۲۶۴)

ان حالات میں فرد یقین اور بے یقینی کے درمیان معلق ہے۔بے یقینی، گمشدگی اور ذہنی انتشار اس پر غالب ہے۔

ذات، راستے، حتیٰ کہ جنازے بھی گم ہو رہے ہیں۔ اسلوب ان حوالوں سے نئی کروٹ بدلتا ہے۔ اس دور کی کہانیوں میں قبر اور موت کی علامتیں نہ صرف زیادہ ہوگئی ہیں۔ بلکہ ان میں جدت بھی پیدا ہوئی ہے۔

"تھکاوٹ سے چُور راستے قبروں کے درمیان چپ چاپ لیٹے ہیں۔"

"قبرستان کی دیواروں پر آمنے سامنے۔۔۔ میں اور وہ۔" (۲۶۵)

پروفیسر احمد جاوید اس حوالے سے لکھتے ہیں۔

"اس زمانے میں رشید امجد کے یہاں کنفیوژن نت نئے رنگ اختیار کرتا ہے۔ کبھی تاریکی کی شکل میں۔ کبھی موت کی شکل میں، پھر اس کے اعصاب شل ہو جاتے ہیں۔ اور یقین متزلزل ہو جاتا ہے۔" (۲۶۶)

یہاں رات، تاریکی، قبر اور موت کے مفاہیم کم و بیش ایک ہی معلوم ہوتے ہیں۔ موت کے سناٹے میں ڈوبا ہوا تاریک شہر اور اس میں بے یقین اور خوف کے سمندر میں غوطہ زن فرد۔

"گاڑھا اندھیرا، اور گاڑھا۔۔۔ اور گاڑھا ہو گیا ہے۔ درخت، قبریں، راستے گم ہو گئے ہیں۔" (۲۶۷)

خونخوار "کُتوں" اور رات کے سناٹے میں "الو کی گونجتی آواز" یہاں نئی علامتوں کی شکل میں ظاہر ہے۔ پس منظر میں فرد کا خارجی ماحول بول رہا ہے۔ پہلے موت محسوساتی سطحوں پر تجربہ نظر آتی تھی۔ اب عملی تجربے سے گزرنے کا مرحلہ فرد کو درپیش ہے۔

یہاں سمندر درپردہ موت کی ہی علامت میں ابھرتا ہے۔ کچھ کہانیوں میں خارجی ماحول کا جبر نئے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے۔ حوالہ رات، موت اور تاریکی کا ہی رہتا ہے۔

"سردی ہاتھوں میں گینتی لیے اس کے جسم پر اس کی قبر کھود رہی ہے۔ اندھیرا گھپ۔۔۔" (۲۶۸)

اس مخصوص پس منظر میں موت کے حوالے اور علامتیں بہت شدید نظر آتی ہیں۔ اور مجموعہ "پت جھڑ میں خود کلامی" تک آتے آتے ان کے فکری سفر میں پھر ایک توازن اور فلسفیانہ رنگ ابھرنے لگتا ہے۔ یہ فلسفیانہ رنگ اس سے پہلے ان کے تصورِ موت میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہاں وہ تجزیہ اور تاریخ کی صداقت سے موت کی حقیقت کا کھوج پاتے ہیں۔ خارجی اور داخلی حوالوں سے اس کی تہہ تک اترتے ہیں۔ اس حوالے سے تشبیہیں، استعارے اور علامتیں بھی فرق

ہوتی جاتی ہیں۔

> ''سنسان، خاموش، دبیز سناٹا، اس کے گرد کنڈل مارے بیٹھا ہے۔ وہ آہستہ آہستہ چلتا مقبرے کے احاطہ میں آجاتا ہے۔ سامنے اس کی قبر ہے۔ بیمار دِق کے مریض کی طرح ٹھہر ٹھہر کر، کانپ کانپ کر قبر کے سرہانے کھانسی کر رہا ہے۔ تو یہ میری قبر ہے۔ اداسی احاطے میں بوند بوند ٹپک رہی ہے۔'' (۲۶۹)

یہ پورا افسانہ موت، قبر اور اس کی حقیقت کے ساتھ اس کا مکمل اعتراف بھی ہے۔ یہ اعتراف موت کے حوالے سے ایک نیا پہلو لئے ہوئے ہے۔ محاورہ و اسلوب بدل جاتا ہے۔

> ''مگر موت دندناتی اس کے تعاقب میں چلی آتی ہے۔ اور وقت مکّار عورت کی طرح دیدے نچا نچا کر کہتا ہے۔ مَیں کسی سے مکالمہ نہیں کرتا۔۔۔'' (۲۷۰)

یہاں اس نقطۂ نظر کی نشاندہی ملتی ہے۔ کہ وقت دراصل موت ہی کا دوسرا نام ہے۔ ایک لافانی طاقت ہے۔ یہی موت کو رفتہ رفتہ وجود پر حاوی کرتا چلا جاتا ہے۔ موت کے تصور اور اس کی حقیقت میں اب وقت دخیل ہونے لگا ہے۔ افسانہ ''بے راستوں کا ذائقہ'' بھی موت کی لطافتوں اور ذائقوں سے بھرپور ہے۔ اور یہ ذائقے تجربے کی عملی صورت اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں فرد کی وہ بے قراری نظر آتی ہے۔ جو کوئی نئی کیفیت پانے میں اتنا تجسس رکھے کہ بے پرواہ ہو کر تجربے کے سمندر میں کود جائے۔ یہاں کیفیت، احساس سب ختم ہو جاتے ہیں۔ اور ایک منظر باقی رہ جاتا ہے۔

> ''اب صورت یہ ہے کہ وہ قبر میں چت لیٹا ہوا ہے۔ قبر کے گرداگرد اس کی بیوی، بچے، ماں، بہن، بھائی، دوست، رشتہ دار گھیرا ڈالے کھڑے ہیں۔ اور اسے قبر سے باہر نکلنے کے لئے کہہ رہے ہیں۔'' (۲۷۱)

مہدی جعفر لکھتے ہیں:

> ''رشید امجد کے یہاں قبر کا وجود کم و بیش مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ انھوں نے موت اور قبر کی استعاراتی حیثیت بڑھ چڑھ کر قائم کی ہے۔ ہر افسانہ اس استعارے کی نئی شناخت لے کر سامنے آتا ہے۔'' (۲۷۲)

کبھی موت کی بے آواز آہٹ کو وہ اس انداز سے بیان کرتے ہیں۔

> ''موت سب سے پہلے خواب بن کر اس کی آنکھوں میں اتری۔ اور صبح آنکھ کھلنے سے پہلے

اپنا بدن چرا کر نکل گئی۔"(۲۷۳)

یہاں انسان کے ساتھ موت کے وجود کی وابستگی آغاز سے انجام تک کا سفر"خواب" اور "بدن چرا" کر نکلنے کی کیفیت میں بیان ہوا ہے۔صرف آہٹ ہے۔اور قصہ تمام ہو جاتا ہے۔اور یہ آہٹ بھی غیر محسوس ہے۔جسے انتہائی مؤثر ترین انداز کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔

حواشی

۱۔ ''بند کھڑکیوں پر دستک کے دوران خود کلامی'' ، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص،۱۷۲

۲۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، رشید امجد کی افسانہ نگاری''، ''چہارسو'' ماہنامہ، جلد ۷، شمارہ جنوری، فروری، ۱۹۹۸ء،
مدیر اعلیٰ، سید ضمیر جعفری، ویسٹرج III الہ آباد، راولپنڈی، ص،۱۷ تا ۲۳

۳۔ ''بے چہرہ آدمی''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۱۶۱

۴۔ ''پچھلے پہر کی موت''، ایضاً ص،۱۸۷

۵۔ ''جلاوطن''، ایضاً ص،۲۵۴

۶۔ '' ا کی موت پر ایک کہانی''، ایضاً ص،۲۴۳

۷۔ ''بے چہرہ آدمی''، ایضاً ص،۱۶۳

۸۔ ''بند کھڑکیوں پر دستک کے دوران خود کلامی'' ، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص،۱۶۷

۹۔ ''بے نام خطوط''، ایضاً ص،۲۱۷

۱۰۔ ''چورس دائرے''، ایضاً ص،۲۳۴

۱۱۔ ایضاً ص،۲۳۶

۱۲۔ ایضاً ص،۲۳۷

۱۳۔ ایضاً ص،۲۳۹

۱۴۔ ایضاً ص،۲۴۱

۱۵۔ ایضاً ص،۲۴۱

۱۶۔ ''جاتے لمحے کی آواز''، ایضاً ص،۲۴۷

۱۷۔ ''پچھلے پہر کی موت''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۱۵۱

۱۸۔ "Saadat Saeed, Beyond Wasteland of Perception"

۱۹۔ ''بے چہرہ آدمی''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۱۵۷

۲۰۔ ''پچھلے پہر کی موت''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۱۸۴

۲۱۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، رشید امجد، ریت کے پیکروں کا خالق،

اردو کا علامتی افسانہ، سٹی پبلشرز، ڈل گیٹ، سرینگر، ۱۹۹۰ء، ص،۱۸۰، ۱۸۱

۲۲۔ '' (کی موت پر ایک کہانی''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۳۴

۲۳۔ ایضاً ص،۲۳۳

۲۴۔ ''ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک مکالمہ''، ایضاً ص،۲۷۲

۲۵۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ایضاً ص،۲۱۲

۲۶۔ ایضاً ص،۲۱۲

۲۷۔ ''الٹی قوس کا سفر''، ایضاً ص،۱۹۲

۲۸۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۶۰

۲۹۔ نوازش علی، ڈاکٹر، چہارسو، ص،۲۵

۳۰۔ ''منجمد اندھیرے میں روشنی کی ایک دراڑ''، ''ریت پر گرفت'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۳۰۸

۳۱۔ ''شام، پھول اور لہو''، ایضاً ص،۳۱۵

۳۲۔ ایضاً ص،۳۱۵

۳۳۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' ایضاً ص،۲۱۱

۳۴۔ '' (کی موت پر ایک کہانی''، ایضاً ص،۲۴۳

۳۵۔ ایضاً ص،۲۴۴

۳۶۔ ''یاہو کی نئی تعبیر''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۳۲۰، ۳۲۱

۳۷۔ ایضاً ص،۳۱۸

۳۸۔ ایضاً ص،۳۲۰

۳۹۔ ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص''، ایضاً ص،۳۲۹

۴۰۔ ''دھوپ میں سیاہ لکیر''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۴۲۲

۴۱۔ ایضاً ص،۴۲۲

۴۲۔ ''پیلا شہرِ سراب''، ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۴۳۹،

۴۳۔ ایضاً ص ۴۳۸،

۴۴۔ ''منجمد اندھیرے میں روشنی کی ایک دراڑ''، ''ریت پر گرفت'' ایضاً ص ۳۱۰،

۴۵۔ ''بے دروازہ سراب''، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' ایضاً ص ۵۵۸،

۴۶۔ ''یخ بستہ شام''، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص ۱۰۸،

۴۷۔ ''الجھاؤ''، ایضاً ص ۱۱۷،

۴۸۔ ''بے خوشبو عکس''، ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۸۶۰،

۴۹۔ ''دہیکسی پرواز''، ایضاً ص ۸۷۱،

۵۰۔ قمر جمیل، خط بنام رشید امجد، یکم دسمبر ۱۹۹۱ء

۵۱۔ مجید مضمر، رشید امجد کی افسانہ نگاری، چہار سو، ص ۱۷،

۵۲۔ اردو انسائیکلو پیڈیا، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ناشر عبدالحمید خان، باراوّل، ۱۹۶۲ء، ص ۴۷۶،

۵۳۔ ''دور ہوتا چاند''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۱۵۲، ۱۵۳

۵۴۔ رشید امجد، انٹرویو، قرۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص ۱۳۶،

۵۵۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۶۲۶،

۵۶۔ ایضاً ص ۶۲۷،

۵۷۔ ''جاگتے کو ملا دیوے خواب کے ساتھ''، ایضاً ص ۶۷۲،

۵۸۔ ''ایک نسل کا تماشا''، ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد''، ایضاً ص ۷۸۸، ۷۸۹

۵۹۔ ''بے خوشبو عکس''، ایضاً ص ۸۶۰،

۶۰۔ ''دہیکسی پرواز''، ایضاً ص ۸۶۹،

۶۱۔ ''چپ فضا میں تیز خوشبو''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص ۴۶۳،

۶۲۔ ایضاً ص ۴۶۴،

۶۳۔ ''خواب آئینے''، ایضاً ص ۵۲۵، ۵۲۶

۶۴۔ ''آئینہ گزیدہ''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص ۷۲،

۶۵۔ ''منجمد موسم میں ایک کرن''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۵۳۰

۶۶۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ایضاً ص ۶۴۲

۶۷۔ رشید امجد، چہار سو، ص ۱۰

۶۸۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۶۲۴، ۶۲۸

۶۹۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ایضاً ص ۶۵۷

۷۰۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا'' ایضاً ص ۶۳۴

۷۱۔ ''بے چہرہ آدمی''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص ۱۵۶

۷۲۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص ۶۴۹

۷۳۔ ''شام کی دہلیز پر آخری مکالمہ''، ایضاً ص ۱۱۷

۷۴۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ایضاً ص ۶۴۸، ۶۴۹

۷۵۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا'' ایضاً ص ۶۲۷

۷۶۔ ''چپ صحرا''، ایضاً ص ۷۴۱، ۷۴۲

۷۷۔ ''بجھی چنگاریوں میں ایک چمک''، ایضاً ص ۷۶۳

۷۸۔ ''جنگل شہر ہوئے''، ایضاً ص ۶۷۹

۷۹۔ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد''، مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد''، ایضاً ص ۸۳۲

۸۰۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، دانش گاہِ پنجاب، شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، جلد ۶، ص ۴۲۸

۸۱۔ انتظار حسین، ادب اور تصوف، علامتوں کا زوال، ص ۹۱

۸۲۔ رشید امجد، انٹرویو قرۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص ۱۳۵

۸۳۔ ''دشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذت''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص ۱۲۱

۸۴۔ ایضاً ص ۱۲۲

۸۵۔ ''شہر بدری''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص ۳۰۸

۸۶۔ ایضاً ص ۳۰۹

۸۷۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۶۳۲

۸۸۔ ''درمیان میں کھڑے ہوئے لوگ''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص۱۸۵،۱۸۳

۸۹۔ ''ٹوٹے پر،لحہ لحہ زرد کبوتر''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص۱۳۵

۹۰۔ ''نُچی ہوئی پہچان''، ایضاً ص۱۸۶

۹۱۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ایضاً ص۲۱۶

۹۲۔ ''الٹی قوس کا سفر''، ایضاً ص۱۹۱

۹۳۔ ''جاگتی آنکھوں کا خواب''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص۳۴۴،۳۴۲

۹۴۔ ''وقت اندھا نہیں ہوتا''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص۱۳

۹۵۔ ''تلاش''، ایضاً ص۴۶

۹۶۔ ''الجھاؤ''، ایضاً ص۱۱۶

۹۷۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص۲۰۸

۹۸۔ ایضاً ص۲۰۹

۹۹۔ ''نُچی ہوئی پہچان''، ایضاً ص۱۸۷

۱۰۰۔ ''آدھے دائروں کا نوحہ''، ''کاغذ کی فصیل''، ایضاً ص۲۶

۱۰۱۔ ایضاً ص۲۸

۱۰۲۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص۲۱۴

۱۰۳۔ ''عکسِ بے خیال''، ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد''، ایضاً ص۸۶۴

۱۰۴۔ ''بے نام خطوط''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص۲۲۰

۱۰۵۔ ''(کی موت پر ایک کہانی''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص۲۴۱

۱۰۶۔ ''پچھلے پہر کی موت''، ایضاً ص۱۸۲

۱۰۷۔ ''صرف دو فرلانگ پہلے''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص۱۳۰

۱۰۸۔ ''چپ صحرا''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص۷۴۱

۱۰۹۔ ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص۲۹۱

۱۱۰۔ ''یاہو کی نئی تعبیر''، ایضاً ص۳۲۴

۱۱۱۔ ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۴۹۰

۱۱۲۔ ''وقت اندھا نہیں ہوتا''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۱۴

۱۱۳۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۰۵

۱۱۴۔ ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۱۱۲

۱۱۵۔ ''شوق بندھن کی ناؤ میں''، ایضاً ص،۱۲۶

۱۱۶۔ ''دن صدیوں کی دُوری''، ایضاً ص،۸۷

۱۱۷۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۶۲۶

۱۱۸۔ ''ہریالی بارش مانگتی ہے''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۵۱

۱۱۹۔ ''ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب''، ایضاً ص،۵۷۴

۱۲۰۔ ایضاً ص،۵۷۷

۱۲۱۔ مجید مضمر، چہار سو، ص،۱۷

۱۲۲۔ رشید امجد، ایضاً ص،۹

۱۲۳۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۱۶

۱۲۴۔ ''نارسائی کی مٹھیوں میں''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۲۸۲

۱۲۵۔ ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ''، ایضاً ص،۲۹۲

۱۲۶۔ ''لا=؟''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۳۰۳

۱۲۷۔ رشید امجد، رشید امجد سے گفتگو، قرۃ العین طاہرہ مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۱۳۷

۱۲۸۔ پروفیسر عرفان صدیقی، ''جدید افسانہ نگار رشید امجد کے خصوصی حوالے سے''، غیر مطبوعہ

۱۲۹۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، ''رشید امجد کی افسانہ نگاری''، چہار سو، ص،۲۰

۱۳۰۔ ''ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۶۸

۱۳۱۔ ''کالے لفظوں کا پل صراط''، ایضاً ص،۱۶۶

۱۳۲۔ ''بے پانی کی بارش''، ایضاً ص،۲۶۴

۱۳۳۔ ''بے پانی کی بارش''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۶۶

۱۳۴۔ رشید امجد، انٹرویو قرۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۱۳۵

۱۳۵۔ ''لا=؟''، ''ریت پر گرفت''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۹۴

۱۳۶۔ ایضاً ص،۳۰۵

۱۳۷۔ ''سناٹا بولتا ہے''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۳۸۳

۱۳۸۔ ''ریزہ ریزہ شہادت''، ایضاً ص،۴۱۲

۱۳۹۔ ''تماشا عکس تماشا''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۱۴

۱۴۰۔ ایضاً ص،۵۱۴

۱۴۱۔ ایضاً ص،۵۱۵

۱۴۲۔ مہدی جعفر، رشید امجد کی کائنات، ''الفاظ'' دو ماہی، جنوری تا اپریل ۱۹۸۸ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ص،۱۳

۱۴۳۔ ''تماشا عکس تماشا''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۵۱۴

۱۴۴۔ ایضاً ص،۵۱۵

۱۴۵۔ ایضاً ص،۵۱۵

۱۴۶۔ ''منجمد موسم میں ایک کرن''، ایضاً ص،۵۳۲

۱۴۷۔ ''ٹوٹی ہوئی دیوار''، ''کاغذ کی فصیل''، ایضاً ص،۵۴

۱۴۸۔ ''سائے کا سفر''، ایضاً ص،۲۷

۱۴۹۔ ''آدھے دائروں کا نوحہ''، ایضاً ص،۲۸

۱۵۰۔ ''لیمپ پوسٹ''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۱۲۵

۱۵۱۔ ایضاً ص،۱۲۶

۱۵۲۔ ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۱۹۶

۱۵۳۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۱۹

۱۵۴۔ ''لا=؟''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۳۰۱

۱۵۵۔ ایضاً ص،۳۰۴

۱۵۶۔ ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص''، ''ریت پر گرفت''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص، ۳۳۷

۱۵۷۔ ''ڈوبتی پہچان''، ایضاً ص، ۳۶۵

۱۵۸۔ ''دھند''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص، ۵۵

۱۵۹۔ ایضاً ص، ۵۶

۱۶۰۔ ایضاً ص، ۵۶

۱۶۱۔ ''شہر بدری''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص، ۳۰۳، ۳۰۴

۱۶۲۔ رشید امجد، انٹرویو قرۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص، ۱۴۳

۱۶۳۔ ''چورس دائرے''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص، ۲۳۷

۱۶۴۔ ''پھول تمنا کا ویران سفر''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص، ۴۹

۱۶۵۔ ''جاتے لمحے کی آواز''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص، ۲۴۴

۱۶۶۔ ''ہوا کے پیچھے پیچھے''، ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص، ۸۱۵

۱۶۷۔ ''سفر جس سے واپسی نہ ہوئی''، ایضاً ص، ۸۳۶

۱۶۸۔ ایضاً ص، ۸۳۸، ۸۳۹

۱۶۹۔ ''وقت اندھا نہیں ہوتا''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص، ۱۵

۱۷۰۔ ایضاً ص، ۱۹

۱۷۱۔ ''یخ بستہ شام''، ایضاً ص، ۱۰۸

۱۷۲۔ ''آئینہ تمثال دار''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص، ۷۱۸

۱۷۳۔ ایضاً ص، ۷۱۹

۱۷۴۔ ''دریچے سے دور''، ایضاً ص، ۶۹۵

۱۷۵۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ایضاً ص، ۶۳۰، ۶۳۱

۱۷۶۔ ''جلاوطن''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص، ۲۵۲

۱۷۷۔ ایضاً ص، ۲۵۳

۱۷۸۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص، ۲۲۱

۱۷۹۔ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''سہ پہر کی خزاں'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۳۹۶

۱۸۰۔ ''دھوپ میں سیاہ لکیر''، ایضاً ص،۴۲۶

۱۸۱۔ ''بانجھ ریت اور شام''، ایضاً ص،۴۳۰

۱۸۲۔ ''پیلا شہرِ سراب''، ایضاً ص،۴۳۹

۱۸۳۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' ایضاً ص،۶۴۱

۱۸۴۔ ''بے پانی کی بارش''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۶۱

۱۸۵۔ ''دور ہوتا چاند''، ایضاً ص،۱۵۲

۱۸۶۔ ''بے پانی کی بارش''، ایضاً ص،۲۶۳

۱۸۷۔ ایضاً ص،۲۶۵

۱۸۸۔ ''یاہو کی نئی تعبیر''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۳۲۱

۱۸۹۔ ایضاً ص،۳۲۲

۱۹۰۔ ''وقت اندھا نہیں ہوتا''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۱۵

۱۹۱۔ ''جواز''، ایضاً ص،۳۰

۱۹۲۔ ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو''، ایضاً ص،۱۱۲

۱۹۳۔ ''لیمپ پوسٹ''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۱۳۰

۱۹۴۔ ایضاً ص،۱۳۲

۱۹۵۔ ''ٹوٹے پر، لحہ لحہ زرد کبوتر''، ایضاً ص،۱۳۵

۱۹۶۔ ''پچھلے پہر کی موت''، ایضاً ص،۱۸۲

۱۹۷۔ ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۱۹۶

۱۹۸۔ ایضاً ص،۱۹۶،۱۹۷

۱۹۹۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ایضاً ص،۱۹۷

۲۰۰۔ ''(کی موت پر ایک کہانی''، ایضاً ص،۲۳۷

۲۰۱۔ "Saadat Saeed, "Beyond Wasteland of Perception", "Art and Literature" "THE NEWS", Feb, 27, 1993.

۲۰۲۔ ''پچھلے پہر کی موت''، ''بےزار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص۱۸۳،

۲۰۳۔ ''پھیکی مٹھاس کا تسلسل''، ایضاً ص۲۵۴،

۲۰۴۔ '' (کی موت پر ایک کہانی''، ایضاً ص۲۴۰،

۲۰۵۔ ایضاً ص۲۴۲،

۲۰۶۔ ''بے پانی کی بارش''، ایضاً ص۲۶۳،

۲۰۷۔ ''گملے میں اگا ہوا شہر''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص۳۷۹،۳۸۰

۲۰۸۔ ''بانجھ ریت اور شام''، ایضاً ص۴۲۸،

۲۰۹۔ ''سناٹا بولتا ہے''، ایضاً ص۳۸۵،

۲۱۰۔ نوازش علی، ڈاکٹر، چہارسو، ص۲۸،

۲۱۱۔ ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص۴۸۹،۴۹۰

۲۱۲۔ ''کھلے دروازے پر دستک''، ایضاً ص۵۰۹،

۲۱۳۔ ایضاً ص۵۱۰،

۲۱۴۔ ''شہر بدری''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، ص۳۰۵،

۲۱۵۔ ''سراب''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص۷۵،

۲۱۶۔ ''لا=؟''، ''ریت پر گرفت''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص۳۰۲،

۲۱۷۔ ''پیلا شہرِ سراب''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص۴۳۹،

۲۱۸۔ ''ڈوبتی پہچان''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص۳۶۱،

۲۱۹۔ ''میلہ جو تالاب میں ڈوب گیا''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص۳۹۰،

۲۲۰۔ ''ٹوٹی ہوئی دیوار''، ''کاغذ کی فصیل''، ایضاً ص۵۴،۵۵

۲۲۱۔ ''ریت پر گرفت''، ''بےزار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص۱۹۷،

۲۲۲۔ ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص۳۲۹،

۲۲۳۔ ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ''، ''ریت پر گرفت''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۳۲۹،۳۳۲

۲۲۴۔ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''سہ پہر کی خزاں'' ایضاً ص،۳۹۶

۲۲۵۔ ''خواب آئینے''، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' ایضاً ص،۵۲۶

۲۲۶۔ ''بے ثمر عذاب''، ایضاً ص،۵۴۴

۲۲۷۔ ''ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب''، ایضاً ص،۵۷۶

۲۲۸۔ ''ریت پر گرفت''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۱۹۵

۲۲۹۔ ''یاہو کی نئی تعبیر''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۳۱۷

۲۳۰۔ ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ''، ایضاً ص،۲۹۳

۲۳۱۔ ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ''، ایضاً ص،۳۲۸

۲۳۲۔ ایضاً ص،۳۳۰

۲۳۳۔ ''منجمد اندھیرے میں روشنی کی ایک دراڑ''، ایضاً ص،۳۰۸

۲۳۴۔ ایضاً ص،۳۱۰

۲۳۵۔ ایضاً ص،۳۱۰

۲۳۶۔ ''بے ثمر عذاب''، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' ایضاً ص،۵۴۴

۲۳۷۔ ''کھلی آنکھ میں دھندھوتی تصویر''، ایضاً ص،۵۶۳

۲۳۸۔ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، مجموعہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۲۳

۲۳۹۔ ایضاً ص،۲۷

۲۴۰۔ ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو''، ایضاً ص،۱۱۲

۲۴۱۔ ''شوق بندھن کی ناؤ میں''، ایضاً ص،۱۲۸

۲۴۲۔ ''صرف دو فرلانگ پہلے''، ایضاً ص،۱۳۲

۲۴۳۔ ''آئینہ گزیدہ''، ایضاً ص،۲۷

۲۴۴۔ ''الجھاؤ''، ایضاً ص،۱۱۷

۲۴۵۔ رشید امجد، انٹرویو قرۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۱۴۴

۲۴۶۔ ”بے زار آدم کے بیٹے“، مجموعہ ”بے زار آدم کے بیٹے“، مشمولہ ”دشتِ نظر سے آگے“ (کلیات)، ص، ۲۲۷

۲۴۷۔ ”جلاوطن“، ایضاً ص، ۲۵۱

۲۴۸۔ ” (کی موت پر ایک کہانی“، ایضاً ص، ۲۳۲

۲۴۹۔ ایضاً ص، ۲۳۸

۲۵۰۔ ”پھیکی مٹھاس کا تسلسل“، ایضاً ص، ۲۴۴، ۲۴۷

۲۵۱۔ ”جلاوطن“، ایضاً ص، ۲۵۵

۲۵۲۔ ”سمندر قطرہ سمندر“، ایضاً ص، ۲۱۳

۲۵۳۔ ”دور ہوتا چاند“، ایضاً ص، ۱۵۲

۲۵۴۔ ”سمندر مجھے بلاتا ہے“، ”بھاگے ہے بیاباں مجھ سے“، ایضاً ص، ۲۴۶

۲۵۵۔ ”دل دریا“، ”شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد“، ایضاً ص، ۸۴۴

۲۵۶۔ ”سمندر قطرہ سمندر“، ”بے زار آدم کے بیٹے“، ایضاً ص، ۲۰۱، ۲۰۲

۲۵۷۔ احمد جاوید، رشید امجد کا فنی سفر، چہار سو، ۳۹

۲۵۸۔ ”دور ہوتا چاند“، ”بے زار آدم کے بیٹے“، مشمولہ ”دشتِ نظر سے آگے“ (کلیات)، ص، ۱۵۲

۲۵۹۔ ”سمندر قطرہ سمندر“، ایضاً ص، ۲۱۱

۲۶۰۔ ”پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ“، ایضاً ص، ۲۹۴

۲۶۱۔ ایضاً ص، ۲۹۵

۲۶۲۔ ”لا=؟“، ”ریت پر گرفت“، ایضاً ص، ۳۰۴

۲۶۳۔ ”گمشدہ آواز کی دستک“، ایضاً ص، ۳۴۹

۲۶۴۔ رشید امجد، چہار سو، ص، ۱۰

۲۶۵۔ ”پت جھڑ میں خود کلامی“، ”سہ پہر کی خزاں“ مشمولہ ”دشتِ نظر سے آگے“ (کلیات)، ص، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵

۲۶۶۔ احمد جاوید، رشید امجد کا فنی سفر، چہار سو، ص، ۴۰

۲۶۷۔ ”پت جھڑ میں خود کلامی“، ”سہ پہر کی خزاں“ مشمولہ ”دشتِ نظر سے آگے“ (کلیات)، ص، ۳۹۴

۲۶۸۔ ”دھوپ میں سیاہ لکیر“، ایضاً ص، ۴۲۵

۲۶۹۔ ''لاشیت کا آشوب''، ''پت جھڑ میں خودکلامی''، ایضاً ص،۴۸۳

۲۷۰۔ ایضاً ص،۴۸۶

۲۷۱۔ ''بے راستوں کا ذائقہ''، ایضاً ص،۵۳۸

۲۷۲۔ مہدی جعفر، ''رشید امجد کی کائنات''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۵۸۹

۲۷۳۔ ''بے راستوں کا ذائقہ''، ''پت جھڑ میں خودکلامی''، ایضاً ص،۵۳۴

باب ششم

کردار نگاری

۱۔ مقامی اور حقیقی کردار

۲۔ صیغہ واحد متکلّم اور بے نام کردار

۳۔ ٹھوس اور بے جان کردار

۴۔ تخیّلاتی اور تصوراتی کردار

۵۔ مرشد کا کردار

۶۔ بیوی اور بچوں کے کردار

۷۔ وقت کا کردار

۸۔ ''بیرا'' کا کردار

رشید امجد کے کرداروں میں خارجی، داخلی، ذہنی اور روحانی ہر سطح پر تنوع ملتا ہے۔ حقیقت، ماورائے حقیقت، خوابوں، خیالوں میں گویا ہر جگہ رشید امجد کو ان کی ترسیل رہتی ہے۔ یہ کردار فنی اور فکری دونوں سطحوں پر ہمہ جہت ہیں۔ رشید امجد اس ضمن میں خود لکھتے ہیں:

''مَیں اور میرے کردار، ایک دوسرے کے ساتھ زندہ ہیں۔ کبھی یوں ہوتا ہے کہ یہ کردار مجھے اپنے سے باہر کہیں دکھائی دیتے ہیں۔ آہستگی سے میرے قریب آتے ہیں۔ اور پھر جست لگا کر میرے اندر کہیں گم ہو جاتے ہیں۔ مدتیں گزر جاتی ہیں۔ مجھے ان کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ پھر کسی دن اچانک وہ میرے باطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ اور میری کسی کہانی میں لفظوں کا لباس پہن کر اپنی ایک پہچان بنا لیتے ہیں۔ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ یہ کردار میرے اندر سے ہی کہیں جنم لیتے ہیں۔ کسی دن اچانک باہر نکل کر ہجوم میں گم ہو جاتے ہیں۔ مَیں انھیں تلاش کرتا رہ جاتا ہوں۔ ان کی پرچھائیں میری کہانیوں میں بے نام کرداروں کی صورت ''دوسری ذات'' کی تلاش بن جاتی ہیں۔'' (۱)

گویا اس کردار نگاری اور کردار سازی میں رشید امجد کی خلاّقی داخلی توانائی، تجربہ اور مشاہدہ سب کا اشتراک نظر آتا ہے۔

مقامی اور حقیقی کردار

افسانوی مجموعہ ''کاغذ کی فصیل'' میں کردار زیادہ تر مقامی ہیں۔ جن کے اندر حقیقی معاشرتی زندگی کے رنگ بھرے ہوئے ہیں۔ افسانہ ''مکھن کا بال''، آدھے دائروں کا نوحہ'' اور ''کاغذ کی فصیل'' میں کردار اور ان سے متعلقہ حوالے کم و بیش ایک سے ہیں۔ چوہدری طبقے کی خودمختاری، دیہات کے مخصوص رسم و رواج کی پاسداری اور اس کردار کے ہاتھوں دیگر مقامی لوگوں کی جو صورتِ حال ہے وہ بھی ان کرداروں کی مخصوص فطرت کی عکاس ہے۔

''اوئے سلطانے، کچھ کہہ بھی ناں''

نمبردار کی آواز سن کر سلطان گوجر نے فضل کمہار کی چھاتی سے سر اٹھایا اور گھمبیر آواز میں بولا۔ ''مری گیا''، ''مر گیا''، ۔۔۔

''بات ہوئی ناں۔جی۔خدا بخشے مرنے والا جندگی میں بھی بڑا اَنخی تھا۔'' (۲)

یہاں سلطان گوجر بھی اس ماحول کا ایک کردار، ایک مزاج ہے۔دست بستہ غلامی کے ماحول میں جکڑا ہوا طبقہ، جو اپنی زندگی، موت، غم، خوشی ہر موقع پر معذور اور مجبور ہے۔یہ طبقہ نہ صرف مجبور اور مفلس ہے بلکہ اپنی سوچ میں بھی یہ مخصوص شناخت کا حامل ہے۔موت، مرگ کے کھانے بھی انھیں یہی رسم و رواج عطا کرتے ہیں۔ان کا طرزِ عمل اس وقت کیا ہوتا ہے۔اور کیا ہونا چاہئے۔دونوں صورتیں اس طبقے کے کرداروں میں موجود ہیں۔

''دوسری نے اِدھر اُدھر دیکھ کر کرتے کی دونوں جیبوں میں سے چاول نکال کر دوپٹے میں بندھے ہوئے چاولوں میں مِلاتے ہوئے جواب دیا۔''بڑا ای نیک سی''۔''یوں جان نکلی۔ جیسے مکھن سے بال نکلتا ہے۔'' (۳)

رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''اس مجموعے کے افسانے ''مکھن کا بال'' کا سارا منظر مَیں نے خود دیکھا تھا۔اور اس کے سارے کردار مجھے اسی گاؤں میں ملے تھے۔جب مَیں اپنے دوست سردار کے ساتھ ایک دن کے لئے اس کے گاؤں میں گیا تھا۔'' (۴)

ان کرداروں کے اندران کی مخصوص فطرت اور پس پردہ مخصوص طرزِ معاشرت کے خدوخال نمایاں ہیں۔افسانہ ''آدھے دائروں کا نوحہ'' بھی اسی کلچر سے اپنے کردار اخذ کرتا ہے۔

''چوہدری شیرا، یہ سن کر پانی میں گِرے ہوئے کوئلے کی طرح چیخنے لگا۔'' (۵)

یہاں کردار تمام تر طبقاتی تقسیم کے حوالوں سے ابھرتے ہیں۔ذات پات، نام و نمود کے حوالے نمایاں ہیں۔ ''کاغذ کی فصیل'' میں یہ طبقہ اور اس کے مخاطب طبقے کی عکاسی میں دونوں کردار نمایاں ہیں۔

''اوئے مراثی کی اولاد چائے پیئے گا۔'' (٦)

رشید امجد کی وہ کہانیاں جو ساٹھ اور ستّر کی دہائی میں لکھی گئیں۔ان میں دیہاتی کرداروں کے علاوہ شہری زندگی کے جیتے جاگتے کرداروں کا ایک میلہ لگا ہوا ہے۔ایک متوسط درجے کا وہ محنتی استاد، جو ایم اے کر کے چھٹی جماعت کو پڑھانے پر مجبور ہے۔طرح طرح کے گھروں سے آئے ہوئے وہ طالب علم بھی ایک کردار ہی ہیں۔جو کبھی تو حصولِ تعلیم کو محض وقت گزاری سمجھتے ہیں۔اور کبھی ان کا ناروا طریقۂ کار استاد کے لئے باعثِ زحمت بنتا ہے۔وہ باعزت گھرانے کی خواتین بھی ہیں جو حصولِ روزگار میں طرح طرح کی مشکلات سے گزرتی ہیں۔اور اپنے آس پاس رضیہ کے کردار کی

صورت میں ایک ایسا تصوراتی بھائی اور اس کا حصار قائم کر لیتی ہیں جس کا حقیقت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اور بھائی کے رشتے کی محرومی کو وہ اس بھرم کے ساتھ نبھاتی چلی جاتی ہیں کہ کوئی غلط نگاہ ان کی طرف نہ اٹھ سکے۔ اور ایسے چھوٹے موٹے رشوت خورے بھی، جن کی رشوت پان سگریٹ اور سموسوں تک چلتی ہے۔ یہ بھی اسی معاشرے کا مخصوص کردار ہیں۔ جن کی مخصوص فطرت ہے۔

> ''سپروائزر موٹا گنجا بے ربط قسم کا آدمی تھا۔ اس کے مزاج کا آج تک کسی کو اندازہ نہ ہوسکا تھا۔ چار پانچ سو تنخواہ لینے کے باوجود ایک ایک سگریٹ پر جان دیتا۔ اس نے باقاعدہ بھاؤ مقرر کر رکھے تھے۔ دو دن کی چھٹی کے لئے ایک سنگل ٹرے، چار دن کے لئے ساتھ ایک سموسہ اور ہفتے کے لئے ڈبل ٹرے اور دو سموسے۔ مفت کے سگریٹ پی پی کر اس کی آنکھیں یرقان کے مریض کی سی ہوگئی تھیں۔۔۔'' (۷)

کرداروں کے اس ہجوم میں پڑوسنوں اور چپڑاسیوں کے کردار بھی اپنی مخصوص فطرت اور ذہنیت کے ساتھ موجود ہیں۔ اس دور کی کہانیوں میں نہ صرف کہانی کے پلاٹ، حالات و واقعات ٹھوس اور حقیقی زندگی کی تصویریں ہیں۔ بلکہ کرداروں کے نام، حوالے، شناخت سب حقیقی دنیا اور اسی معاشرے کی مکمل تصویر ہیں۔ ثریا، ساجدہ، رضیہ، بندو چاچا، انور، سلیم اور منور وغیرہ اور ایسے لاتعداد نام مخصوص کرداروں کی عکاسی کرتے ہیں۔ رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں

> ''اپنی ایک ایک کہانی کا دروازہ کھولوں تو کرداروں کا ایک ہجوم ہے۔ جن میں سے کچھ پہچان رکھتے ہیں۔ کچھ کے نام ہیں۔ کچھ بے شناخت اور بے نام ہیں۔'' (۸)

اس دور کے افسانوں میں ''جنس'' کے حوالے سے کرداروں کی تین نمایاں خصوصیات نظر آتی ہیں۔ ایک وہ نوعمر اور ناپختہ ذہن، جو جنسی گھٹن کا شکار ہے۔ افسانہ ''دہلیز کا دکھ'' اور ''آوازوں کا بھنور'' اس زمرے میں آتا ہے۔ یہاں ''جنس'' معاشرتی زندگی کے انتشار سے فرار کا بھی ایک راستہ ہے۔

> ''سبز روشنی سمٹ گئی۔ اور اس کی جگہ کاسنی روشنی اٹھلاتی آ گئی۔ سلیم جلتی بجھتی روشنیوں کا تماشا دیکھتا رہا۔'' (۹)

> ''اس نے پٹ سے کان لگا کر سننے کی کوشش کی۔ ناہموار آوازوں کا بھنور چل رہا تھا۔ اس کا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ وہ سوراخ پر جھک گیا۔۔۔'' (۱۰)

ایک اور صورت جو ''جنس'' کے حوالے سے کرداروں میں ابھرتی ہے۔ وہ ''جنس'' کا کاروبار ہے۔ یہ معاشرے

کا حقیقی اور مخصوص ذہنیت کا حامل طبقہ ہے۔اس حوالے سے کردار متضاد رویوں کا حامل ہے۔افسانہ ''سائے کا سفر'' جس میں ساجدہ ماں اور ثریا بیٹی ہے۔ساجدہ اس راستے کی تاریکی سے اپنی بیٹی ثریا کو بچانا چاہتی ہے۔بندو چاچا کا کردار ان دونوں کے درمیان پُل ہے۔پُل کے دونوں طرف تاریکی ہے۔وہ یہ تاریکی کا کھیل دونوں طرف کھیل رہا ہے۔ماحول، فضا اور اس سے متعلقہ مخصوص ذہنیت کے حامل لوگ کیسے اس کاروبار کو پھیلتا، پھولتا رکھتے ہیں۔یہ پوری کہانی اسی تانے بانے سے مکمل ہوتی ہے۔بظاہر یہ باعزت لوگ، لیکن درپردہ گھناؤنا کاروبار۔ان کے ظاہری طرزِ عمل میں اصل کچھ اور ہوتی ہے۔لیکن بظاہر شرفاء میں شامل ہوتے ہیں۔

''۔۔۔۔پان والے کی دکان کے سامنے سے ثریا گزر رہی تھی ۔۔۔۔کیا بانکی چتون ہے؟

۔۔۔۔۔بندو چاچا کو بڑا غصہ آیا۔وہ دوڑتا ہوا پان والے کی دکان پر آیا۔اور فجو کا کان مروڑتے ہوئے کہنے لگا۔

''سالے حرامی۔۔۔۔اپنے ہی محلّے میں ایسی حرکتیں۔۔۔۔'' (۱۱)

افسانہ ''پیلا شجر'' میں بھی اسی حوالے سے کرداروں کا ظاہر ان کے باطن سے جدا ہے۔ ''بالے'' کا کردار دو دھاری تلوار ہے۔

''بالا فرش پر مصلّا بچھائے، دونوں ہاتھ سینے پر باندھے تلاوت کر رہا تھا۔۔۔بالے کو دیکھ کر شبو دو قدم آگے بڑھی، اور پلیٹ بڑھاتے ہوئے بولی، امّی کہتی تھیں، دم کر دیجیئے۔بالے نے وہیں کھڑے کچھ پڑھنا شروع کر دیا۔۔۔۔شام بڑی سہانی ہے۔آج تو جشن ہونا چاہئیے۔مَیں اس جشن کا مطلب خوب سمجھتا تھا۔۔۔'' (۱۲)

بالے کے ساتھ رمضی کا کردار ہے۔جس کا بالے کے ساتھ اسی حوالے سے کاروبار اور لین دین چلتا ہے۔

''بالا کہنے لگا۔یہ کراچی کا سب سے بڑا بھڑے باز ہے۔مَیں نے کہا تمھارا تو مرید ہے۔ اپنا تو یار ہے۔پر کبھی کبھی اپنے ساتھ بھی بھڑے بازی کر جاتا ہے۔'' (۱۳)

اسی طرح ''جنس'' کے ہی حوالے سے افسانہ ''درمیان میں کھڑے ہوئے لوگ'' مختلف تہذیبوں کی کرداری صفات اجاگر کرتا ہے۔یہ ان تہذیبوں کا موازنہ بھی ہے۔اور ان کے انفرادی کردار کی پہچان بھی۔

''لیوش۔۔۔۔شانے اچکاتے ہوئے بولا۔۔۔ہم لوگ سیکس میں ہول ٹائمر نہیں۔۔۔۔ہم مسائل کی جونکوں کو اپنی انا کا لہو پلا کر زندہ نہیں رکھتے۔۔۔۔رمبور خان۔۔۔۔ہم لوگ تو

کافر ہیں، بہت پرانے اور بے مذہب، ہم بھلا پردہ وردہ کیا جانیں ۔۔۔ بابو صاب، ہم لوگ کافر ہیں۔لیکن چور نہیں ۔۔۔ اور ایک ہم ہیں ۔۔۔ ہمارے جسموں سے لپٹا ہوا قدروں کا چغہ گل سڑ کر تار تار ہو گیا ہے۔۔۔'' (۱۴)

جمیل آذر اس حوالے سے رشید امجد کے کرداروں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ماحول تشخص پذیر ہو کر کردار میں منتقل ہو جاتا ہے۔ الفاظ ٹوٹ ٹوٹ کر گرتے ہیں۔ آوازیں سسک سسک کر دم توڑتی ہیں۔اندھیرا رینگ رینگ کر پورے ماحول کو دامن میں لپیٹ لیتا ہے۔روایتی افسانے کے برعکس یہاں داخلی دباؤ کو ابھارا جاتا ہے۔رشید امجد کرداروں کے اذہان میں کلبلاتے سوالات کو ادراک میں لاتا ہے۔'' (۱۵)

یہاں ماحول سے مراد صرف خارجی عوامل ہی نہیں لئے گئے ہیں۔ بلکہ ان کے ساتھ داخلی اثرات کی وضاحت بھی موجود نظر آتی ہے۔اور درست بات تو یہ ہے کہ کرداروں کے اندر داخلی دباؤ ہی خارج کے جبر کو پس منظر کے طور پر نمایاں کرتا ہے۔

صیغہ واحد متکلّم اور بے نام کردار

اس کردار کو ہم اگر رشید امجد کا ہی کردار کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ کردار بڑا فعّال اور مرکز نگاہ بن کر کہانی میں نمودار ہوتا ہے۔تخلیقی توانائی کا سرچشمہ ہے۔ ماحول سے متصادم، تخیل کا شہسوار، امنگ، خواہشیں، جذبے اور مسلسل کوشش سے یہ کردار عبارت ہے۔ ماحول کا قیدی بھی ہے۔اور ماحول پر چھایا ہوا بھی۔ بہت سے کردار اس کے وجود سے وجود پاتے ہیں۔لیکن انھیں وجود دے کر پھر ان سے مکمل طور پر الگ بھی ہو جاتا ہے۔اور وہ آزادی کے ساتھ کہانی میں نشو ونما پاتے نظر آتے ہیں۔صیغہ واحد متکلم کے کردار سے ہم با آسانی رشید امجد کی سوانح مرتب کر سکتے ہیں۔اور جب صیغہ واحد متکلم ''میں'' سے ''وہ'' بن جاتا ہے۔تو اس وقت بھی یہ ''میں'' کے حوالے سے ہی سوچتا ہے۔اس ''میں'' اور ''وہ'' کا کوئی نام نہیں۔ یہ بے نام کردار ہی ہیں۔اس کردار کی اجتماعی شناخت بھی اسی حوالے سے ہے کہ یہ اجتماعی طرزِ احساس کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔خارج کے جبر اور سماج کی ناہمواریوں کا شکار۔ معاشی ذمہ داریوں میں جکڑا ہوا۔خواہشات ہیں، کہ اندر ہی اندر دم توڑ رہی ہیں۔''بے زار آدم کے بیٹے'' میں ایک ''اینگری ینگ مین'' کا تصور اسی کردار کے حوالے سے ابھرتا ہے۔

رشید امجد اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''بے زار آدم کے بیٹے'' میں تو بعض کردار اپنے اصلی ناموں سے بھی آگئے ہیں۔ مثلاً سرور کامران، مظہر الاسلام وغیرہ۔ اور کہیں یہ کردار ۱ اور ب کی صورت میں نمودار ہوئے ہیں ۔۔۔۔مَیں ۱ اور مظہر ب ہے۔ یہ ہم دونوں کی سچائیوں کی تلاش کا سفر ہے۔ جو شاید مکمل نہیں ہو پایا۔''(۱۶)

یہ فرد ہر لحاظ سے اپنے ماحول کا شاکی ہے۔

''گھر قبر کیوں نظر آتا ہے۔ مَیں ماں کے مرنے کی دعائیں کیوں مانگتا ہوں۔''(۱۷)

''بھائی ہو تو ایسا۔ بارات رخصت ہوئی۔ تو ماں نے میرا کندھا دبایا۔ باپ کی کمی کا احساس نہ ہونے دیا۔۔۔ میرا بچہ۔۔۔۔''(۱۸)

یہ فرد اندر سے جس ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔ یہ کیفیت اس کے اندر سے رشتوں کا اعتماد اور یقین بھی ختم کر رہی ہے۔ سب چہروں کی پہچان اور شناخت گم ہو رہی ہے۔

''دیکھو، دیکھو، اس نے دیواروں اور چھت کی طرف اشارہ کیا۔ ہمارے گھر کی دیواریں اپنے سائے سمیٹ رہی ہیں۔ بیوی کے چہرے پر بے یقینی کے آنچل نے ایک لمحہ کے لئے سایہ کیا۔''(۱۹)

داخلی انتشار اور خارج کا جبر دونوں دھارے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اور پھر یہ اکائی بن کر اسے عدم تحفظ کے احساس میں مسلسل مبتلا رکھتے ہیں۔ یہ کردار جبر، تشدد اور سخت گیری کی فضاؤں میں بھی جینے کا حوصلہ اس لئے نہیں ہارا کہ ایک راستے کی بندش اسے نئی راہوں کی تلاش پر آمادہ کرتی رہتی ہے۔

''سورج کی شکل کیسی ہو گی۔ مَیں اس سے پوچھتا ہوں ۔۔۔۔ اب تو یاد بھی نہیں۔ اور میرے منہ پر تو ٹیپ لگا ہوا ہے۔ اور ایسی باتیں کرنا بھی منع ہے۔ کہیں بھی تو کوئی راستہ نہیں۔ نقشوں میں تو ضرور ہو گا۔۔۔۔''(۲۰)

یہ کردار اس لحاظ سے باقی تمام کرداروں پر چھایا ہوا ہے۔ کہ ایک تو بالواسطہ یا بلاواسطہ دوسرے کرداروں کا خالق بھی ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ دیگر کردار اس مرکزی کردار کی کسی نہ کسی ذہنی، روحانی اور مادی ضرورتوں کے ساتھ منسلک ہیں۔ یہ کردار، جو صیغہ واحد متکلم ہے۔ ایک طرف سراپا احتجاج ہے۔ دوسری طرف وہ کسی نہ کسی پُر امید دنیا کا تصور بھی اپنے ساتھ رکھتا ہے۔ احتجاج کرتے ہوئے کوئی بندش اور رکاوٹ، یا بندی کی صورت قبول کرنے کو تیار نہیں۔

''ہے کون جو پیچھے پیچھے آتا ہے۔اور دبے قدموں وار کرجاتا ہے۔تو کیا یہ ہمارا مقدر ہے کہ وہ اچانک وار کرے۔اور ہم ایک ایک کر کے۔۔۔۔''(۲۱)

وہ صرف خارج کے سیاسی جبر پر ہی احتجاج نہیں کرتا بلکہ معاشرتی نا انصافیوں کے باعث فرد کی نا آسودہ خواہشات جو مکمل نہیں ہو پاتیں۔اور محرومیاں اس کا مقدر بن جاتی ہیں۔ان پر بھی ناراض اور خفا ہے۔وہ بخوبی جانتا ہے کہ اس کے حقوق کیا ہیں؟ اور فرائض کیا؟۔۔۔۔معاشرہ کیسا ہونا چاہیے۔اور وہ کیسا ہو چکا ہے۔

''اس کا جی چاہا، کہ کبھی وہ بھی گیٹ سے نکلے۔ہاتھوں میں چمڑے کے سوٹ کیس، چیزوں سے، کپڑوں سے، ڈالروں سے بھرے ہوئے سوٹ کیس۔۔۔۔بی۔اے کرنے کے بعد بھی ٹیکسی —— دفتروں کی خاک چھان چھان کر کورا روکھا جواب۔۔۔خواب —— خواب —— خواب۔۔۔۔۔(۲۲)

جب خارج اور داخل میں انتشار آخری حدوں کو چھونے لگے۔انصاف اور اخلاقی قدروں کا توازن بگڑنے لگے۔تو فرد کے حواس کا معطل ہو جانا فطری امر ہے۔یہیں فرد کے ہاتھوں سے نہ صرف سوسائٹی کے خدوخال کی شناخت چھن جاتی ہے۔بلکہ اس کا اپنا آپ بھی اس کے لئے اجنبی ہو جاتا ہے۔

''کون؟۔۔''مَیں''۔۔''دروازہ کھولو''، لیکن کوئی دروازہ نہیں کھولتا۔ وہ پھر دستک دیتا ہے۔''(۲۳)

یہاں خارجی اور داخلی ماحول نے فرد کے حواس چھین کر کے اسے اس کی اپنی ذات کے لئے اجنبی بنا دیا ہے۔ اس حوالے سے یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے۔کہ صیغہ واحد متکلم کا کردار جو خارجی حوالے میں بیٹا، بھائی، باپ، شوہر اور دوست نظر آتا ہے۔اپنے داخل میں اترتا ہے۔تو وہ بے نام کردار بن جاتا ہے۔

''میرا نام؟ ۔۔۔۔ میرا نام کیا ہے؟ ۔۔۔۔ میری پہچان؟ ۔۔۔۔میری پہچان کیا ہے؟۔۔۔۔''(۲۴)

یہاں صیغہ واحد متکلم پوری اجتماعی زندگی کی گمشدہ پہچان کی علامت بن کر ابھرتا ہے۔وہ تمام اسباب اور حوالے اس کے ساتھ وابستہ ہیں۔جنھوں نے زندگی میں بے شناختی کا بیج بویا۔رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''بے نام کردار اور بے چہرہ آدمی بھی اسی ہجوم کا ایک حصہ ہیں۔جو خود بے شناخت ہوا جا رہا ہے۔ہمارا عہد ایک بڑے زوال کے تسلسل میں ہے۔اور زوال میں چیزیں بے چہرہ اور

بے شناخت ہو ہی جاتی ہیں۔ یہ زمانہ دور بینی کا ہے۔ کیونکہ ساٹھ کی دہائی کا افسانہ دوسری ذات کی تلاش کا افسانہ ہے۔ جب افسانہ نگار باہر سے اندر کی طرف جا رہا تھا۔" (۲۵)

رشید امجد کے اس بیان سے بھی اس حقیقت کے اعتراف کو تقویت ملتی ہے۔ کہ صیغہ واحد متکلم ہی اپنے وجود سے ایک نئے وجود کو تخلیق کرتا ہے۔ یہ وجود جو اس کے داخل میں ہے۔ بلکہ اس کا حصہ ہے۔ لیکن اسے وجود دینے کے لئے پہلے یہ خود تسخیرِ ذات کے مرحلوں سے گزرتا ہے۔ تسخیر کے بعد ہی تخلیق کا عمل وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اور یہ تسخیری عمل بھی ان کے یہاں مسلسل ارتقاء پذیر ہے۔ اپنی شناخت کو کھونے کے بعد پھر اس کا طرزِ عمل اپنے ساتھ اور اپنے حوالے سے دوسروں کے ساتھ کیسا ہو جاتا ہے۔ اس صورتِ حال اور مختلف مراحل کی عکاسی بھی ان کے یہاں بخوبی ملتی ہے۔

"اسے یاد آتا ہے۔ کہ صبح جب وہ دفتر جانے کے لئے نکلا تھا۔ تو دروازہ موجود تھا۔" (۲۶)

یہی ذہنی صورتِ حال یہاں بھی ہے:

"پچھلے اشارے تک تو وہ ساتھ تھی۔ شاید کوئی بات بھی کی تھی ---- درزی کی دکان کے سامنے وہ اتری تھی۔ دکان کے اندر بھی گئی تھی۔ شاید وہ درزی کی دکان سے باہر ہی نہ آئی ہو۔" (۲۷)

یہ کردار تاریخ داں ہے، دانشور ہے۔ اپنے تاریخی، تمدنی ورثوں کے ساتھ ٹوٹتے رشتوں پر بھی کڑھتا ہے۔ ذاتی، اجتماعی شناخت کے کھو جانے کے ساتھ ساتھ اسے اپنی تاریخی شناخت کے کھونے کا بھی شدید صدمہ ہے۔ اس کے نزدیک انسان کی اصل شناخت یہی ہے۔ جس سے انسان کی شناخت کا تسلسل ٹوٹ رہا ہے۔

"عمر کا تعیّن کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ تو میری تاریخ پیدائش گم ہو گئی ہے ---- ہزار سالہ وجود پر انگلیاں پھرتا ہوں۔ بھربھری مٹی، تڑخی ہوئی زمین، لکیریں ہی لکیریں ----" (۲۸)

"مَیں اپنی عمر ہزار سال سے آگے لے جانا نہیں چاہتا۔ اس سے آگے مجھے احساس کمتری ہونے لگتا ہے۔ تاریخ کے صفحات پر دیمک، جغرافیہ پر بھاری بوٹ، چیونٹیاں رینگ رینگ کر دانہ دانہ اکٹھا کرتی ہیں۔ تو دراصل میں ایک چیونٹی ہوں، چاول کا آدھا دانہ، ہزار سالہ زندگی کا انعام ----" (۲۹)

اس کردار کو اپنے وجود کی اہمیت اور عزتِ نفس کا پورا احساس ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے۔ کہ اگر یادداشت،

پہچان گم ہو چکی ـــ تو عزتِ نفس کا خیال اور احساس کیوں، کیا، کیسے؟ ـــ کے ساتھ ابھرتا ہے۔ تو اس حوالے سے یہی کہا جا سکتا ہے کہ جب تاریکی بہت بڑھ جاتی ہے۔ تو وہیں کہیں آس پاس ہی سویرے کے طلوع ہونے کی آہٹ بھی سنائی دیتی ہے۔ عزتِ نفس کا احساس اسی نوعیت کا ہے۔ یہی احساس شناخت کے گم ہونے پر بھی فرد کو سوچنے اور کچھ کہنے کی ہمت اور جرأت عطا کر رہا ہے۔

''مَیں نہ الف ہوں۔ نہ ب، نہ ج۔۔۔۔ مَیں صرف مَیں ہی ہوں۔'' (۳۰)

یہ کردار اندر ہی اندر خوفزدگی کی کیفیت سے گزرتا ہے۔ یہ خوف، دہشت اس کے اندر ہی اندر پلتی جاتی ہے۔ وہ نہ صرف بظاہر نظر آنے والے ناسازگار حالات کی بو سونگھتا ہے۔ بلکہ آنے والے کرب کی جھلک بھی اس کے دل و دماغ کو پریشان حالی عطا کر رہی ہے۔

یہ دکھ، دردمندی اور احساسِ زیاں وہ دوسروں کے اندر نہیں پاتا۔ ایک بھیڑ چال ہے۔ کہ ساری معاشرتی فضا بے حسی کا شکار ہو چکی ہے۔

اس کردار کی داخلی سطح حساسیت سے بھرپور ہے۔ وہ ہر ہر قدم پر جبر کے خلاف محاذ آراء ہے۔ وہ ذی شعور ہے۔ سوچتا ہے، دکھ اٹھاتا ہے۔ لیکن بے حسی کے ساتھ خود کو جبر کے معاشرے کے حوالے نہیں کرتا۔ اس کے مشاہدات اور تجربات کی دنیا وسیع ہے۔ وہ تاریخی حقائق پر نظر ڈالتے ہوئے ماضی، حال اور مستقبل کا تجزیہ کرتا جاتا ہے۔ انفرادی اور اجتماعی نقصانات کے اسباب، واقعات اور عبرتناک نتائج اس پر پوری طرح عیاں ہیں۔

''مَیں اس کہانی کے ایک ایک منظر سے واقف ہوں۔ درویش اور بادشاہ دونوں کو اسی طرح جانتا ہوں۔ جیسے اپنے آپ کو۔۔۔۔'' (۳۱)

خارجی جبر میں جوں جوں شدت ابھرتی ہے۔ اور معاشرتی بے اعتدالی کا پلڑا بھاری ہوتا جاتا ہے۔ اسی تناسب سے اس کردار کے اندر تلخی کی کیفیت میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے۔

''شہر میں اس کی تلاش ہو رہی تھی۔۔۔۔ بار بار کوئی اکساتا۔ کہ ایک نظر تصویر کو دیکھوں ۔۔۔۔ کانپتے ہاتھوں سے گدا اٹھا کر تصویر نکالی۔ فریم پر اخبار لپٹا ہوا تھا۔۔۔۔ مَیں نے آہستہ سے دھاگہ کھولا۔ یوں لگا جیسے میرا سارا جسم پتھرا گیا ہے، یہ تو میری اپنی ہی تصویر تھی۔'' (۳۲)

اس کردار کی امتیازی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ صرف اپنے ''آج'' کو اس ''خون و بلا'' کے طوفان سے بچانا نہیں

چاہتا۔ بلکہ آنے والے ''کل'' کو بھی اپنی نئی نسل کے لئے ایک پناہ گاہ کے طور پر محفوظ کرنا چاہتا ہے۔

''گولیوں کی تڑتڑ کبھی دور ہوتی۔ کبھی بہت قریب آجاتی ۔۔۔۔ ہاں شہر کو بچانا ہے ۔۔۔۔ یہ، یہ اس شہر کو ضرور بچائے گا ۔۔۔۔ ہم اس بچے کی، ہم دونوں اس بچے کی ۔۔۔۔ اس نے بازوؤں کے حصار کو مضبوط بناتے ہوئے کہا ۔۔۔۔'' (۳۳)

یہ نسل، جس معاشرے میں پل رہی ہے۔ وہ عدم تحفظ کا شکار کیوں نہ ہو۔ یہ کردار سوچتا ہے۔ اس کی اتھاہ گہرائیوں میں اترتا ہے۔ بے سکونی، بے چینی اور اضطراب کی کیفیت میں اسے اپنے معاشرے کے منفی رویے بخوبی نظر آتے ہیں۔ اور جب معاشرے کا بنیادی ڈھانچہ کمزور ہو جائے۔ تو سارا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ اس گڑ بڑ میں ''حال'' بے حال ہو جاتا ہے۔ اور مستقبل غیر محفوظ۔

''آج کل تو اخباروں میں لڑائی جھگڑوں کی خبروں کے سوا کچھ نہیں ۔۔۔۔۔ راہ چلتے جھگڑے ہو جاتے ہیں۔ لوگوں کے مزاجوں میں تلخی آ گئی ہے ۔۔۔۔ شاید پورے ماحول میں کچھ گڑ بڑ ہے ۔۔۔۔'' (۳۴)

ہمارے قول و فعل کا تضاد اس گڑ بڑ میں اہم کردار ادا کر رہا ہے۔ ہم اپنے ہمراہ اپنی جس شناخت کو لئے پھر رہے ہیں۔ وہ درحقیقت ہماری پہچان نہیں۔ ہمارا اصل روپ کچھ اور ہے۔ یہاں صیغہ واحد متکلم ان تضاداتی پہلوؤں کا تجزیہ نگار بنتا دکھائی دیتا ہے۔

''درویش و سلطان و دانشور ہم پیالہ و ہم مشرب ہیں۔ اور محفل میں ساتھ ساتھ بیٹھے ہیں۔ دانشور کا کہنا ہے کہ یہ اس کے قلم کا کمال ہے۔ کہ اس نے سب کو اکٹھا کیا ہے۔ درویش اسے اپنے فقر کا معجزہ سمجھتا ہے۔ اور سلطان اسے اپنی فیّاضی و حکمت گردانتا ہے۔ باہر کچھ بھوکے، جن کی انتڑیاں سوکھ کر جلد سے جا لگی ہیں۔ دربانوں سے دست و گریبان ہیں۔۔'' (۳۵)

اس کردار میں اپنی تہذیب سے بے پناہ محبت کا عنصر موجود ہے۔ گھر، مکان، زمین، رسم و رواج کے اندر اس کی پہچان مضمر ہے۔ یہ جذباتی سلسلے محض سطحی حد تک محدود نہیں۔ بلکہ اپنی وراثت کے ساتھ ان کا تعلق قائم ہے۔

''مجھے دراصل اپنی گلی کو چھوڑنا نہیں چاہیے تھا۔ میری مٹی وہیں کی ہے۔ وہاں میری جڑیں ہیں ۔۔۔۔ لیکن میری بے بسی ۔۔۔'' (۳۶)

جہاں یہ جڑیں اور ان جڑوں کے نشانات اور حوالے معدوم ہوئے۔ وہیں پر شناخت بھی کھونے لگتی ہے۔ اور وہ

خود بھی بے نام کرداروں کے ہجوم میں شامل ہونے لگتا ہے۔ جہاں کبھی کبھی نام صرف ا، ب، ی رہ جاتے ہیں۔

> ''مَیں کتنی خوبی سے ڈگڈگی بجاتا ہوں، ڈگڈگی تو ب بھی بجاتا ہے۔ دفعتاً مجھے خیال آتا ہے۔ ب ڈگڈگی تو خوب بجاتا ہے۔ لیکن سانپ کہاں ہے۔۔۔'' (۳۷)

> ''شہروں کی پہچان، نام، گلی، محلے سب بے نام ہو گئے۔ نام تو اب ایک سوکھی ٹہنی ہے۔ میرا تو اب صرف نمبر ہے۔۔۔'' (۳۸)

رشید امجد کے بے نام کردار ایک حوالے سے شناخت اور پہچان کی نئی فکری سمتوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ یہ وہ بے نامی اور گمنامی نہیں۔ جو کردار کے اندر سے سوچنے کی تمام صلاحیتیں ختم کر دے۔ اور فرد خود کو عضوِ معطل بنا کر اس سسٹم کے سپرد کر دے۔ جو اسے گوارا نہیں۔

کردار کے نام کا ظاہری خول جب اترتا ہے تو اس کے اندر اس کی ایک اور شناخت ابھرتی ہے۔ اس کی داخلی توانائیوں کے نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ کردار اپنی ذات میں وسعت اور پھیلاؤ کا زیادہ متحمل نظر آنے لگتا ہے۔ رشید امجد لکھتے ہیں:

> ''ناموں کی بجائے ''مَیں'' اور ''وہ'' کا استعمال کر کے مَیں نے کہانی کو مقام کی قید سے آزاد کیا۔ یہ انداز فارمولا کہانیوں سے الگ ہے۔'' (۳۹)

یہ ''مَیں'' کا کردار جانتا ہے کہ چاروں طرف جبر ہے۔ پابندی ہے۔ لیکن وہ رجائی نقطۂ نظر کے ساتھ نئی راہوں کا متلاشی ہے۔ جبر کے خلاف متصادم ہے۔ ایک نئی زندگی کا تصور اس کے ہمراہ ہے۔ اس نے ابھی اپنا آپ اور اپنی سوچ محکومی کی نذر نہیں کی۔ یہ پہلو اس کردار کی مثبت سوچوں کا مظہر ہے۔

> ''میری رات بھی محدود۔ دن بھی طے شدہ۔ تو زقند بھرنے کی خواہش کیا ہے؟۔۔۔'' (۴۰)

حالات ناسازگار ہیں۔ لیکن خوابوں کی دنیا اس کے ہمراہ ہے۔

> ''مَیں خواب دیکھتا ہوں۔ کہ جیسے خوبصورت باغ میں ہوں۔ چاروں طرف خوبصورت پھول کھلے ہوئے ہیں۔ پھول شاخوں سے جھول رہے ہیں۔ پرندے چہچہا رہے ہیں۔۔۔'' (۴۱)

اور بعض اوقات یہ خواب، تصور، خیال جیسے اسے گواہی دینے لگتے ہیں کہ روشنی کہیں نہ کہیں موجود ہے۔

''اب اس کے اندر بھی ہلکا سا ارتعاش پیدا ہو رہا ہے۔ یوں لگتا ہے۔ کوئی چیز کلبلا رہی ہے۔
شاید قبر میں مدتوں سے دفن پرندے کی روح طویل نیند کے بعد جاگ رہی ہے۔ اس کے پَر
پھڑ پھڑانے کے لئے بے چین ہو رہے ہیں۔۔۔۔'' (۴۲)

اس کردار کے یہ مثبت رویہ ہی وہ وجہ بن جاتا ہے۔ کہ جبر اگر خارج میں ہے تو داخل کا سفر، اس دنیا کی آ گہی کے دروازے اس کے سامنے کھل جاتے ہیں۔ یہ اس کردار کا ایک اور پہلو ہے۔ اس کا ایک نیا سفر ہے۔ اس کی داخلی جہت ہے۔ جو رشید امجد کے تمام فنی سفر میں اس کردار کے پہلو بہ پہلو چلتی ہے۔ جو اتنی منفرد، توانا اور بھرپور ہے۔ کہ ہم اسے اس کردار جو واحد متکلم ہے، کا داخلی وجود اور اس کا ایک اور کردار کہہ سکتے ہیں۔

داخلی وجود کا کردار توانائی کا سرچشمہ بن کر خارجی وجود کو باقاعدہ ایک فکری اور روحانی نظام فراہم کرتا ہے۔ انسان کی زندگی اور سوچ میں توازن اسی سے ابھرتا ہے۔ وجود کو آ گہی اور شعور یہیں سے مِلتا ہے۔

رشید امجد کے یہاں تخلیقی جوہر ہی ان کی ایک ممتاز اور منفرد پہچان ہے۔ انسان، جو اشرف المخلوقات ہے۔ اس کی گواہی جگہ جگہ ان کے یہاں بکھری ہوئی ہے۔ متصادم اور مخالف قوتوں سے الجھنا اور اپنی ذات کے چھپے ہوئے تعمیری، مثبت اور تخلیقی جوہر کو تلاش کرنا، یہ عمل ان کے یہاں نہایت واضح اور نمایاں ہے۔

''ہم الگ ہوتے ہوئے بھی دوسروں کے اندر ہی ہوتے ہیں۔ وہ اچھل کر کھڑا ہو گیا۔ مَیں
کسی کے اندر نہیں۔ اپنا چہرہ خود بنانا چاہتا ہوں۔۔۔۔'' (۴۳)

''ہر شخص تلاش میں ہے، اپنی، دوسرے کی، اپنے اندر کی۔۔۔۔ میری کنجی، میں کتنے عرصے
سے تمہیں ڈھونڈ رہا ہوں۔ اب میں اپنے آپ کو کھولنا چاہتا ہوں۔۔۔۔'' (۴۴)

یہی تلاش، تخلیقی قوت ہی رشید امجد کے یہاں انسان کے داخلی وجود کو بھی کردار بنا دیتی ہے۔ یہ کردار خارج کی ناہمواریوں کے باعث زیادہ شدت کے ساتھ ظاہر ہوتا اور اپنا آپ منواتا ہے۔ اس طور سے، کہ پھر خارج کا رہینِ منت نہیں رہتا۔ بلکہ آپ اپنی منفرد شناخت بن جاتا ہے۔ ڈاکٹر مجید مضمر اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''رشید امجد کے اکثر افسانوں میں ''وہ'' اور ''مَیں'' کے بے نام کردار دو نیم شخصیت کے
روپ ہیں۔ جس کا ایک حصہ ماحول اور غیر خود کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ اور دوسرا حصہ
اس سے الگ اور آزاد ہے۔ اور اسی لئے سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔'' (۴۵)

درحقیقت سوچ کا یہی حصہ متحرک اور توانائی کا سرچشمہ ہے۔ پروفیسر عرفان صدیقی صاحب ان کرداروں کی اس

خصوصی جہت اور پہلو کو اپنے خیال کے مطابق اس طور بیان کرتے ہیں:

> ''یوں لگتا ہے۔ جیسے رشید امجد کے کردار بصارت سے محروم ہیں۔ یا پھر وہ ایسے انسان کی طرح ہیں جو برسوں موروثی اندھے پن کا شکار رہنے کے بعد آنکھیں کھولے۔ تو اسے اپنے گرد و پیش کی تمام چیزیں اس تصور کے خاکے سے بہت دور نظر آئیں۔ جو اس نے اپنے نہاں خانۂ دل میں بنا رکھا تھا۔ یہ کیفیت نہ تضاد کی ہے۔ نہ تصادم کی۔ اسے صرف تصور اور حقیقت کے عدمِ انطباق کا نام دیا جاسکتا ہے۔'' (۴۶)

پروفیسر صاحب کی یہ رائے خود اپنے حوالے میں نہ تو جامع ہے اور نہ وضاحت فراہم کرتی ہے۔ ایک طرف انھوں نے ان کرداروں کو بصارت (ظاہری آنکھ یا روشنی) سے محروم کہا۔ لیکن اس بصیرت (داخلی یا روحانی روشنی) کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ جو ان کرداروں کے اندر سرتاپا موجود ہے۔ اگر یہ موجود نہ ہوتی، تو یہ اندھے کردار کبھی بھی کیوں؟ ۔۔۔کیا؟ ۔۔۔اور کیسے؟ کی جنگ نہ لڑ پاتے۔ اور دوسری طرف اگر ان کرداروں کو موروثی اندھے پن کا شکار کہیں تو آنکھیں کھولنے کے بعد انھیں جو کچھ نظر آیا۔ وہ تصور اور حقیقت کا عدمِ انطباق اس لئے مکمل طور پر نہیں کہا جاسکتا کہ یہاں تصادم نہ سہی، لیکن تضاداتی سطح خود بخود ابھر آتی ہے۔ کیونکہ ہر شے کا ایک تصور، ایک ہیولہ ان کے اندر تو موجود تھا ہی۔ اب باہر کی دنیا اس کے موافق نہ سہی۔ لیکن تضاد کا پہلو ضرور پیدا کرتی ہے۔ اور کسی قدر تناسب تصادم کا بھی ابھر آتا ہے۔ یہ وضاحت اور صورتِ حال تو اس رائے کے حوالے سے ''تصور اور حقیقت کے عدمِ انطباق'' کی ہے۔ اور دوسرا یہ کہ رشید امجد کے کردار اس وجہ سے موروثی اندھے پن کا شکار نہیں۔ کہ وہ تو کھلی آنکھ سے تماشا دیکھتے ہیں۔ بلکہ اس تماشا گاہ کا خود بھی حصہ ہیں، کردار ہیں۔ جو پیشِ نظر ہے۔ اب منظر یا تماشہ جو اپنی شدت کے باعث آنکھوں کو عجب لگا۔ یا ان کرداروں کو قابلِ قبول نہ ہوا۔ تو انھیں قبول یا رد کرنے کا جواز تلاش کرنے کے مرحلے، جو خارجی نہیں۔ بلکہ داخلی سطح پر متحرک اور فعال ہیں۔ اور ایک استغراقی کیفیت بھی ہے۔ کسی طور موروثی اندھے پن کے زمرے میں نہیں آتی۔

ٹھوس اور بے جان کردار

فرد جو بداعتماد معاشرے کو ٹھکرا دیتا ہے۔ چاروں طرف فریب، دھوکہ اور بناوٹ کا عالم ہے۔ سچائی کا چہرہ زنگ آلود ہے۔ چنانچہ وہ ٹھوس مگر بے جان کرداروں کو تخلیق کرتا ہے۔ جو سامنے موجود تو ہیں۔ مگر بے روح ـــــ بے زبان، انھیں رشید امجد نہ صرف زندگی کی حرارت عطا کرتے ہیں۔ بلکہ یہ کردار مجسم ہو کر اس کے دکھ سکھ کے ساتھی بن جاتے ہیں۔

روتے ہیں۔ ہنستے ہیں۔

''میرا دوست، لیمپ پوسٹ میرا بازو تھام لیتا ہے۔۔۔۔سائے روز آتے ہیں۔ اور گزر جاتے ہیں۔۔۔۔ میں اور میرا دوست چپ چاپ یہ تماشا دیکھتے ہیں۔۔۔۔ میرے دوست کی سمجھ میں نہ آنے والی باتیں کبھی کبھی مجھے الجھن میں ڈال دیتی ہیں۔'' (۴۷)

بقول رشید امجد:

''میرے بعض کردار ایسے بھی ہیں۔ جو اگرچہ انسانی وجود نہیں رکھتے۔ لیکن میرے ساتھ ان کا برتاؤ انسانوں جیسا ہے۔۔۔ میرا گھر، میری گاڑی، سڑکیں، دیواریں اور گلیاں میرے کردار ہیں۔ نانک پورہ میں، مَیں جس گھر میں رہتا تھا۔ اس کی ایک ایک اینٹ سے میرا مکالمہ ہوتا تھا۔۔'' (۴۸)

ان بے جان کرداروں سے اس وقت خاص طور پر کام لیا جاتا ہے۔ جب فرد کی مخصوص ذہنی حالت آس پاس کی حقیقی زندگی میں بے اعتدالی پا کر خود کو تنہا محسوس کرتی ہے۔ یہ کردار روح اور محسوسات پا کر فرد کے ساتھ ذہنی ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔ سوال و جواب کا اشتراک ہوتا ہے۔ اور جب ان کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ تو یہ دوبارہ سے منظر کا بے جان حصہ بن جاتے ہیں۔ گویا ان کی زندگی فرد کی ذہنی حالت کے مطابق جز وقتی ہوتی ہے۔ افسانہ ''چلتے رہنا بھی ایک موت ہے''، میں مجسمہ اسی حوالے سے ایک کردار ہے۔ جو ''وقت'' کے موضوع پر فرد کے ساتھ ہم کلام ہے۔ اور اسی حوالے سے کئی اور فکری عوامل اس گفتگو میں شامل ہو جاتے ہیں۔

''جونہی رات دبے پانو کمرے میں داخل ہوتی ہے۔ کارنس پر رکھا مجسمہ نیچے اترتا ہے۔ اور اس کے سرہانے آ کھڑا ہوتا ہے۔ ''کون''؟ —— مجسمہ کہتا ہے۔ ''میں'' —— ''مَیں کون؟'' —— ''مَیں ماضی ہوں''۔ یہ کون سا دریا ہے۔ وہ پوچھتا ہے۔ یہ وقت ہے۔ اور یہ کسی کا نہیں ہوتا۔۔۔۔ یہ کون سا شہر ہے؟ یہ ہمارا وجود ہے۔ جسے ہم نہیں جانتے۔۔۔ مجسمہ جواب آدمی بن گیا ہے۔ کہتا ہے۔ ''یہ سب میں ہوں۔ اور میں تم ہو۔'' اس لئے یہ سب تم ہی تم ہو۔۔۔ رات دبے پانو اس کے کمرے سے نکل جاتی ہے۔ اور مجسمہ کارنس پر جا کر پھر سے پتھر ہو جاتا ہے۔۔۔۔'' (۴۹)

اور کبھی یہ ٹھوس بے جان وجود تہذیبی اقدار کی شناخت بن کر ہمیشہ کے لئے ہمراہ ہو جاتے ہیں۔ ایک انمٹ

کردار کی مانند ان کے نقوش اپنے اثرات مرتب کرتے جاتے ہیں۔ ''گھر'' بھی رشید امجد کی کہانیوں میں انسان کی ایک مرکزی پہچان رکھتا ہے۔ اس پہچان کے کئی حوالے ہیں۔ ان میں سے ایک حوالہ اپنی مٹی کی محبت ہے۔ اپنے نانک پورہ والے گھر، اور اس سے وابستگی کو انھوں نے اس طرح کردار کی صورت میں بیان کیا ہے:

''مَیں صبح سویرے ناشتہ کئے بغیر ہی چپکے سے نکل گیا۔ میں اس لمحے کا سامنا کرنے کی ہمت نہ رکھتا تھا۔ جب میں اس گھر کو تالا لگا رہا ہوتا۔۔۔۔ دو ایک دن سامان سنبھالتے اور نئے گھر کی خوشی میں گزر گئے۔ لیکن تیسری رات عجب ہوا۔ شاید آدھی رات کو یوں لگا۔ جیسے باہر گھنٹی بج رہی ہے۔ میں ہڑبڑا کر اٹھا۔۔۔۔ باہر گیٹ کھولا۔ کیا دیکھتا ہوں کہ نانک پورہ والا گھر سامنے کھڑا ہے۔ مجھے دیکھ کر اس کے چہرے پر دکھ اور شکایت کا ایک تأثر ابھرا۔ مجھے مِلے بغیر کیوں چلے آئے۔ مَیں اس کا کیا جواب دیتا۔ میں نے چپکے سے اس کا ہاتھ پکڑ لیا۔ اور ہم دیر تک کچھ کہے بغیر ایک دوسرے کے جذبات کا جواب دیتے رہے۔'' (۵۰)

بقول رشید امجد

''مَیں اپنے ہر کردار کے اندر بھی ہوں۔ اور اس سے باہر بھی۔ ایک اضطراب مجھے لیے لیے پھرتا ہے۔۔۔۔'' (۵۱)

رشید امجد نے جس بھی کردار کو پیش کیا۔ اس کے اندر زندگی اور مکالمے کا رس ٹپکایا۔

''میں سڑک کا ہاتھ پکڑ لیتا ہوں۔ اور اسی سے پوچھتا ہوں۔
''تمھیں معلوم ہے۔ ہمیں کہاں جانا ہے۔''
وہ نفی میں سر ہلاتی ہے۔'' (۵۲)

سڑکیں، گلیاں، بازار، شہر سب کے سب رشید امجد کے داخلی محسوسات کے عکاس ہیں۔ اور ساتھ ہی ساتھ وہ ان محسوسات سے اپنے لئے توانائی حاصل کر کے ایک جدا پیکر بنتے ہیں۔ وہ اپنی ذات میں مکمل وجود ہیں۔ سوچ، شعور، احساس اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان پیکروں میں بھی تحفظِ ذات اور عزتِ نفس کی شدت ہے۔ بظاہر ان بے جان پیکروں کو زندہ کردار بنا کر پیش کرنے سے گویا رشید امجد نے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ زندگی کائنات کے ذرے ذرے میں موجود ہے۔

''مجھے بچاؤ۔ مَیں ڈوب رہا ہوں۔'' میرے قدموں میں دم توڑتا شہر چیخ رہا ہے۔ مَیں

پاگلوں کی طرح چاروں طرف دوڑتا ہوں۔۔۔۔‘‘(۵۳)

ایسے موقعوں پر رشید امجد کی تخلیقی قوت ہر شے کے اندر زندگی اور محسوسات کی حرکت وحرارت کا رس نچوڑ کرانھیں اس طور متحرک کردیتی ہے کہ وہ جیتے جاگتے کرداروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

تخیّلاتی اور تصوراتی کردار

ٹھوس اور بے جان کرداروں کے ساتھ ساتھ رشید امجد کے افسانوں میں تصوراتی، تخیلاتی اور محسوساتی کرداروں کی بھی کمی نہیں۔ نیند، خواب، واہمہ، خیال، خوشبو، رات، ہوا، اندھیرا، گویا احساس اور تخیل کی ہر سطح کرداری حوالے سے متحرک ہے۔ وہ انھیں مجسم بنا کر کہانی میں فعّال دکھاتے ہیں۔ یہ کردار گو زیادہ دیر ان کے ہمراہ نہیں رہتے۔ کیونکہ مشاہدے اور تجربے کی وسعت، کے ساتھ ساتھ ان کی متلوّن مزاجی کے باعث بھی یہ اور کرداروں کی طرح بولتے چالتے، چلتے پھرتے، غم، خوشی، دکھ، اذیت، غصہ ہر کیفیت سے لبریز نظر آتے ہیں۔ رشید امجد کی خلاّ قانہ صلاحیت انھیں نہ صرف تجسیم کاری بلکہ کرداری صفات سے ہمکنار کرتی ہے۔ اس ضمن میں دھند کا کردار رشید امجد کے سارے فنی سفر پر محیط ہے۔ بلکہ آغاز سے اب تک کے آخری افسانوی مجموعے ’’ست رنگے کے پرندے کے تعاقب میں‘‘ تک یہ کردار مسلسل ارتقاء پذیر ہے۔ ٹھوس کردار کی طرح یہ مختلف حالات وواقعات میں نہ صرف اپنی جہت بدلتا ہے۔ بلکہ اس کے محسوسات اور کیفیات میں بھی تغیّر آتا ہے۔

’’کہانی کہتی ۔۔۔۔۔۔’’راستے متعصب نہیں ہوتے۔ ان کی بانہیں سب کے لئے کھلی ہوتی ہیں۔ بس کوئی آنا بھی چاہیئے‘‘، ’’لیکن کیسے آئے۔۔۔ کوئی کیسے آئے؟‘‘ وہ چیختا۔ ـــــ کہانی آہستگی سے اس کا کندھا سہلاتی، ’’اپنے آپ کو قابو میں رکھو۔‘‘(۵۴)

’’ہائی وے پر دھند چہل قدمی کر رہی ہے۔‘‘(۵۵)

’’دہلیز پر دھند اسے اپنی بُکل میں لینے کے لئے تیار تھی۔۔۔۔ وہ بھی دھند کا ایک حصہ بن گیا تھا۔۔۔ یوں لگ رہا تھا۔ کہ دھند اپنی لمبی زبان نکال کر چہروں کو چاٹ رہی ہے۔ ۔۔۔۔ پاؤں کے نیچے بھی دھند تھی۔ دھند میں سب ایک ہوگیا۔ باہر پھیلی دھند نے جواب دروازے اور کھڑکیوں پر دستکیں دے رہی تھی۔۔۔۔ دھند نے اسے دبا کر دوبارہ بستر میں

دھکیل دیا۔'' (۵۶)

دھند گویا ایک جان دار اور ٹھوس وجود کی طرح فرد کے تعاقب میں ہے۔ یہ فرد صرف زمانۂ حال ہی میں اس کی بھینٹ نہیں چڑھتا۔ بلکہ آنے والی نسل بھی اس کردار کی زد میں ہے۔

یہاں انسان کی سفّاکی اور خارج کا جبر ''الٹے پاؤں والی'' کے نام سے کردار بنتا دکھائی دیتا ہے۔

''مَیں گلی میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک دوڑتا ہوں۔ اور ایک ایک دروازے کو کھٹکھٹاتا ہوں۔۔۔۔ اُلٹے پاؤں والی میرے بھائی کی گردن سے اپنے دانت نکال لیتی ہے۔۔۔۔ اور مسکرا کر دیکھتی ہے۔ الٹے پاؤں والی کی پُشت پر ایک بڑا سا ہیولہ ابھرتا ہے ۔۔۔۔۔ اس کے لمبے لمبے دانت، خون کے بے شمار قطرے چمک رہے ہیں۔۔۔'' (۵۷)

کبھی انسان کے اندر کا احساس وشعور کردار کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔

''اندر والی نے اسے اچھل کر پکڑ لیا۔۔۔۔۔ دونوں گتھم گتھا ہو گئیں۔ اندر والی نے اسے صوفہ پر گرا لیا۔ اور اس کے سینے پر چڑھ کر بیٹھ گئی۔۔۔'' (۵۸)

''وہ شروع ہی سے ''اندر والی'' کے تابع تھی۔'' (۵۹)

''اندر والی اس وقت سخت غصہ میں تھی۔ تلملا کر بولی۔'' (۶۰)

''اندر والی نے اسے بالوں سے پکڑ لیا اور گھسیٹتے ہوئے زمین پر گرا دیا۔'' (۶۱)

رشید امجد کی داخلی فکری قوتِ تخلیق شدید ہے۔ کردار کی صورت اس قوتِ تخلیق کی شدت کے ہاتھوں چشمِ زدن میں وجود پا جاتی ہے۔ ایسے کردار جو مکمل طور پر رشید امجد کی فکری اور تخیلاتی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ رشید امجد اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''مجھے ذاتی طور پر وہ کردار زیادہ Haunt کرتے ہیں۔ جو میرے اندر سے جنم لیتے ہیں۔ یوں ہوتا ہے۔ کہ میں اکیلا کہیں جا رہا ہوتا ہوں۔ کہیں کسی موڑ پر یا اشارے پر گاڑی ذرا دھیمی ہوتی ہے۔ تو کوئی کردار اگلا دروازہ کھول کر اچانک میرے سامنے آ بیٹھتا ہے۔ مجھ سے باتیں کرتا ہے۔ اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ مجھے معلوم ہے۔ وہ غائب نہیں ہوا۔ میرے اندر کہیں اتر گیا ہے۔'' (۶۲)

یہ رشید امجد کے داخلی کرداروں کا تخلیقی پروسس بھی ہے۔ اور جب یہ پروسس ماحول، کیفیت اور خارجی صورت

سے متصادم ہوتا ہے۔تو یہاں کردار کی تخلیقی سطح قدرے مختلف ہو جاتی ہے۔ ہر شے کردار کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ پھر وہ رشید امجد کی تخلیقی سطح سے الگ ہو کر اپنا وجود منواتی ہے۔

''سنسان ہَوا سیٹیاں بجاتی شاخوں میں جھولا جھول رہی تھی۔اور پتے پُراسرار لہجہ میں دبی ہنسی ہنستے ایک دوسرے سے لپٹ لپٹ جا رہے تھے۔۔۔۔''(۶۳)

''جوں جوں آواز قریب آنے لگی۔ تھیلے میں بھی حرکت شروع ہوگئی۔اور وہ آہستہ آہستہ پیر مارنے لگا۔''(۶۴)

''دھرتی گنگناتے، مسکراتے شہر کو اپنی آغوش میں لے کر گہری نیند سو جاتی ہے۔''(۶۵)

یہ تخیلاتی اور محسوساتی کردار ٹھوس اور جاندار کرداروں کی طرح اپنا وجود رکھتے ہیں۔

مرشد کا کردار

مرشد کا کردار درحقیقت رشید امجد اور دوسرے معنوں میں صیغہ واحد متکلم کے وجود سے ہی جنم لیتا ہے۔اس کردار کی تخلیقی اور ارتقائی سطح سے بخوبی عیاں ہوتا ہے کہ یہ کردار کسی نہ کسی حوالے سے ہر شخص کے اندر موجود ہے۔صرف مخصوص حالات میں اس کے وجود کی شناخت ضروری ہے۔ یہ اندر سے ایک رہنمائی کا نام ہے۔ایک ہدایت ہے۔ جو فرد کو اور خاص طور پر اس انسان کو جو خارج کے انتشار سے گھبرا کر اپنے داخل میں اترنا چاہتا ہے۔اسے نہ صرف اس کی شناخت، بلکہ انسان، کائنات، آفاق اور ماورائے حقیقت، صداقتوں اور سچائیوں سے ہمکنار کرتی ہے۔رشید امجد کی خوبی یہ ہے کہ جب بھی وہ کسی کردار کو تخلیق کرتے ہیں۔تو اسے مجسم صورت اپنے آپ سے الگ کر دیتے ہیں۔ مکالمہ کرتے ہیں۔مکالمہ رشید امجد کا شوق، فطرت کا بنیادی وصف ہے۔اسی سے اسرارِ حیات و کائنات کھلتے ہیں۔حقیقت افشاء ہوتی ہے۔

اس دنیا کا رنگ ہی جدا ہے۔ کشف و کرامات، اسرار و رموز، روحانی کیفیات، من و تُو کا تصادم، ہجر و وصال، لذت، تڑپ، صحرانوردی، ذوق وشوق کی تمام دنیائیں یہاں موجود ہیں۔ یہاں یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ فرد کا جب خارج سے کسی نہ کسی حوالے سے رشتہ کٹتا یا معدوم ہونے لگتا ہے۔اور داخلی اسرار اس پر کھلنے لگتے ہیں۔رشید امجد کے فنی سفر میں مرشد عین اسی کیفیت اور حوالے سے اپنے وجود کی تشکیل کرتا ہے۔

مرشد کا کردار ''نارسائی کی مٹھیوں میں'' میں پہلی مرتبہ منظرِ عام پر آتا ہے۔لیکن باقاعدہ طور پر اس کی شناخت اور کردار کی مجسم صورت ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں نظر آتی ہے۔افسانہ ''نارسائی کی مٹھیوں میں'' میں اس کردار

کی نوعیت اس طور سے ہوتی ہے:

'مرشد نے اس کے سر پر ہاتھ پھیرتے ہوئے میٹھی، ملائم آواز میں کہا۔تو تم اپنے نام کی آوازیں سنتے ہو؟ —— ہاں۔اس نے آنسوؤں میں بھیگا ہوا سر اٹھایا۔۔۔۔ ہر رات جب میں سونے لگتا ہوں۔تو پل کے نیچے سے کوئی مجھے آوازیں دیتا ہے۔اور اپنی طرف بلاتا ہے۔مرشد نے کچھ دیر تدبّر کیا۔۔۔۔تو تم نہیں جانتے؟ —— کہ آوازیں دینے والا کون ہے؟۔۔۔" (٦٦)

مجموعہ"بھاگے ہے بیاباں مجھ سے" میں فرد کے کردار کی نوعیت جدا ہو جاتی ہے۔یہاں اسے روحانی سفر درپیش ہے۔اس سفر میں مرشد اس کا رہنما ہے۔جو اس کے اندر کی روشنی کا اسے پتہ دیتا ہے۔مرشد کے کردار کی"نارسائی کی مٹھیوں میں" سے لے کر مجموعہ"بھاگے ہے بیاباں مجھ سے" تک دس برس غیر حاضری ملتی ہے۔جو خود بھی اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ یہ کردار فرد کے اندر ہی اپنی ضرورت اور موجودگی کے احساس کے ساتھ برآمدگی کا منتظر رہا۔اور فرد کی ذہنی و روحانی کیفیت کو دیکھتے ہوئے موقع شناسی کے ساتھ ظہور پذیر ہوا۔یہ فرد کی داخلی اور روحانی زندگی کا انتہائی نکتہ اور اس کا ارتقاء بھی ہے۔ڈاکٹر نوازش علی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

"نارسائی کی مٹھیوں میں" میں پہلی بار مرشد کا ذکر ملتا ہے۔۔۔۔۔ یہ غالباً ۱۹۷۴ء میں لکھا گیا۔مرشد کا دوبارہ ذکر"لمحہ جو صدیاں ہوا" میں آتا ہے۔یہ کہانی ۱۹۸۴ء یا ۱۹۸۵ء میں لکھی گئی۔گویا دس سال تک مرشد کا تصور رشید امجد کی ذات کی تہوں میں پرورش پاتا رہا۔ اور بعد ازاں ایک واضح شکل و صورت میں نمودار ہوا۔۔۔۔(٦٧)

رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

"بھاگے ہے بیاباں مجھ سے" کی شناخت کائنات کے وسیع تر تناظر میں ایک کشفی روحانی عمل کا حصہ ہے۔۔۔۔ ایک نیا کردار مرشد اپنی پہچان کرواتا ہے۔مرشد کے کردار کی ابتدائی جھلکیاں میرے شروع کے افسانوں میں بھی کہیں کہیں موجود ہیں۔لیکن اس کی واضح صورت اس مجموعے میں سامنے آئی ہے۔" (٦٨)

مرشد کے کردار کی تکمیلی صورت فرد کے وجود سے ہے۔فرد کے اندر کا تجسس، سوالات، روحانی کرب، داخلی سفر کے تمام مرحلے جہاں جہاں ابھرتے ہیں۔اسی تواتر سے مرشد کا کردار واضح طور پر اپنی پہچان کرواتا ہے۔

''شیخ مسکرائے۔۔۔''بغیر جستجو کے سچ بھی سچ نہیں ہوتا۔۔۔معلوم نہیں۔تماشا کیا ہے، اور سچ کیا ہے؟۔۔۔''(۶۹)

فرد مرید کی داخلی کیفیت، اس کی خوفزدگی مرشد سے ڈھکی چھپی نہیں۔ یہ مرشد کی داخلی بصیرت ہے۔جس کا تعلق اندر ہی اندر مرید سے رابطہ قائم کرتا ہے۔

''مرید چپ ہوگیا۔لیکن شام پڑتے ہی پھر بولا۔۔۔ڈر والی چیز پھینک دو۔ڈر خود بخود ختم ہوجائے گا۔''(۷۰)

اس دنیا کے اسرار و رموز، جذب و مستی اور داخلی واردات کی کیفیت ہی جدا ہے۔فرد مرشد کی راہنمائی میں خود اپنے آپ کا محاسبہ کرتا ہے۔

''دفعتاً اس پر ایسا جذب طاری ہوا۔کہ زور زور سے چلانے لگا۔میرا خرقہ لاؤ۔جلد میرا خرقہ لاؤ۔لوگوں نے متعجب ہوکر پوچھا۔کیا ہوا؟۔۔۔کہا میں نے غیر پر جو نظر ڈالی۔تو اس کی سزا میں میرا لباس محبوبیت اتر گیا۔۔۔''(۷۱)

رشید امجد کے ایسے کردار ان کے اس بیان کے حوالے سے بہت اہم ہوجاتے ہیں۔

''اندر اور باہر دونوں دنیائیں اپنی اپنی معنویت، وسعت، اور اسرار رکھتی ہیں۔۔۔اور مجھے یوں لگتا ہے کہ میرا اندر کا جہان باہر والے سے زیادہ پُر اسرار، بامعنی اور ہمہ جہت ہے۔ اس لئے مجھے وہاں سے کردار تلاش کرنے اور انھیں اپنی کہانی میں سمونے میں زیادہ لطف آتا ہے۔''(۷۲)

مرشد کا کردار فرد کے اندر عشق کی ایک نئی لذت پیدا کرتا ہے۔شعور و آگہی کی نئی دنیا اس کے ہاتھ آتی ہے۔وہ جو مسخر کرنے کے نشے میں سرشار تھا۔مسخر ہونے کی لذت سے ہمکنار ہوتا ہے۔یہ خودی اور بے خودی کا نیا سفر ہے۔مسخر کرنے کا نشہ اور غرور ٹوٹتا ہے۔تسخیر ہونے کی عاجزی فرد کے اندر آگہی کا نیا دَر کھولتی ہے۔

''اسے اپنے آپ سے گِھن آتی ہے۔چاہے جانے کے غرور نے میری طاقت کو مٹی کر دیا ہے۔اور خود سپردگی کے عجز نے اس کمزور عورت کو کیا بنا دیا ہے۔وہ بے چین ہوگیا۔یوں لگا، جیسے کسی نے اندر سے پچھاڑ دیا ہو۔سارا وجود ریت کی دیوار کی طرح بکھر گیا۔''(۷۳)

لیکن یہ بکھرنا، وجود کا خاتمہ نہیں۔بلکہ نئی زندگی کی ابتداء نئے سفر کا آغاز اور نئی لذت سے ہمکنار ہونا ہے۔

مرشد فرد کو نہ صرف داخلی روشنی کی حقیقت اور اس کے محرکات سے آگاہ کرتا ہے۔ بلکہ خارجی زندگی میں انسانی رویوں کے مختلف نتائج پر بھی اس کا راہنما ہے۔

''اندر کے منظر تو روشن آنکھ ہی دیکھ سکتی ہے۔'' (۷۴)

''زوال کا نشہ برداشت کی زبردست قوت پیدا کر دیتا ہے۔'' (۷۵)

یہاں قوتِ برداشت کا وہ منفی تصور ہے۔ جو انسان کی داخلی قوتوں کو فعّال نہیں رہنے دیتا۔

مرشد کا کردار روحانی سفر میں فرد کی خارجی اور داخلی متصادم قوتوں سے بخوبی آگاہ ہے۔ وہ اس کے اندر مادی زندگی کی کشش کو دیکھتا ہے۔ روحانی سفر میں یہ راہ کی رکاوٹیں اور مسائل ہیں۔ جو خلل انداز ہوتے ہیں۔ یہ ایک چلّہ کشی ہے۔ جس سے انسان کو گزرنا ہے۔

افسانہ ''نہیں تعبیر کوئی'' اور ''دشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذت'' میں ایک طرف مرشد کا کردار ہے۔ اور دوسری طرف فرد کی مادی زندگی۔ اس کشاکش میں ایک نئی صورتِ حال ہے۔

''ایک اور ہی طرح کی لذت ۔۔۔ جس کے ذائقوں نے اسے سب سے بے نیاز کر دیا۔
ڈھولک کی تھاپ، ماہیے کے بول، پنڈال میں ناچتی آوازیں اور سرخ جوڑا پہنے وہ۔
۔۔۔'' (۷۶)

اور پھر!

''شیخ نے مڑ کر دیکھا۔ اور بولے ۔۔۔ لوٹ کر دیکھنے سے کچھ بھی نہیں ملتا۔ جو منظر پیچھے رہ جائے۔ وہ دھندلاتے دھندلاتے معدوم ہو جاتا ہے۔'' (۷۷)

مرشد فرد کو داخل کی روشنی دیتے دیتے اس مقام پر لے آتا ہے۔ کہ فرد ''دشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذت'' میں ایک دائمی حیات پانے لگتا ہے۔ آگہی ایک نئی روشنی کا قالب اختیار کرتی ہے۔

''چند لمحوں کے لئے لگا۔ جیسے نیند میں ہے۔ اور خواب کی حالت میں کسی پراسرار وادی میں پہنچ گیا ہے۔ اس صحرا میں بھی وہی نہ ختم ہونے والا سفر ۔۔۔ ساری زندگی بھی تو اسی طرح کا ایک سفر رہی۔ شاید یہ روشنی مجھے ایک نیا قالب دے دے۔'' (۷۸)

یہاں جزو وکُل کے مرحلے ہیں۔ قطرہ سمندر میں اترنے کو ہے۔ ذات، کائنات کا روپ اختیار کر رہی ہے۔ دوئی کہیں بھی نہیں۔ ایک ہی وجود ہے، چاروں طرف!

''شیخ مسکرائے۔۔۔سمندر تو آگ بھی ہے۔اور پانی بھی،بس انا لخیر اور انا الحق کا فرق ہی سارا تماشا ہے۔اور سارے راستے فنا کی طرف جاتے ہیں۔''(۷۹)

یہ تمام کائنات، تمام نظامِ قدرت، تمام نیرنگیٔ فطرت اسی اصل کا ایک عکس ہے۔اور تمام زندگی اسی نامعلوم سے معلوم کا ایک سفر۔پردے کے پیچھے کوئی اسرار ضرور ہے۔

''ایک ایسی دنیا، جو یا تو میری اس ظاہری دنیا کا عکس ہے۔یا پھر یہ ظاہری دنیا اس کا ہے۔ عکس اور حقیقت کا یہ مغالطہ، میرے ہونے یا نہ ہونے کا کھیل۔۔۔۔''(۸۰)

مرشد کا کردار انسان کی داخلی زندگی کے تاروں کو چھیڑتا ہے۔جس میں رنگا رنگ سُر بھرے پڑے ہیں۔ہر سُر کی جِس فرق اور رمزئی ہے۔کچھ سُر مخصوص کیفیت میں فرد کے خارجی وجود سے بھی کبھی کبھار پھوٹ پڑتے ہیں۔اور کچھ کی تلاش اندر ہی اندر اترنے میں پوشیدہ ہے۔کہیں حاصلی اور کہیں ناحاصلی کی صورتِ حال ہے۔

''مزار سے ڈھول کی آواز رینگتی ہوئی سارے وجود میں پھیل جاتی ہے۔اور لمحہ بھر کے لئے سارا وجود ملبہ کا ڈھیر بن جاتا ہے۔۔۔۔''(۸۱)

مرشد کا کردار فرد کی اس اندرونی کش مکش سے باخبر ہے۔جو اسے خارجی اور داخلی زندگی کے نقطۂ اتصال پر درپیش ہے۔اندر کی دنیا کے قانون اور قاعدے فرق ہیں۔اور خارجی زندگی کے معاملات کچھ اور۔باہر کی لاحاصلی اندر کا حصول ہے۔اور اندر کا حصول بظاہر خارج کا خسارہ نظر آتا ہے۔

'فی الحال تو میرا معاملہ اسٹیبلشمنٹ ڈویژن میں اٹکا ہوا ہے۔سنیارٹی ٹھیک ہو جائے تو پروموشن۔۔۔۔مرشد نے نفی میں سر ہلایا۔وہاں میرا کوئی جاننے والا نہیں۔مَیں تو تمھیں صرف مسرت انگیز کپکپی سے روشناس کرواسکتا ہوں۔۔۔۔''(۸۲)

مرشد کا کردار رشید امجد کی کہانیوں میں سرچشمۂ ہدایت بھی ہے اور تکمیلِ ذات کا مظہر بھی۔

بیوی اور بچوں کے کردار

بیوی اور بچوں کا کردار، جن میں سے خاص طور پر بچّی کا کردار بڑے تواتر کے ساتھ ان کے افسانوں میں آیا ہے۔یہ کردار کئی حوالوں سے اہمیت رکھتا ہے۔اور اپنے وجود میں بھی حوالہ اور وضاحت ہے۔اور اس کے ساتھ ساتھ دوسرے کرداروں کی ذہنی حالت کے بیان میں بڑا معاون نظر آتا ہے۔بیوی اور بچی کے کردار اس حوالے سے بھی اہم

ہیں۔ کہ ان کے ذریعے بہت سے معاشرتی زندگی کے منفی رویوں کی عکاسی ہوتی ہے۔ ایسے رویے جو فرد کی داخلی یا ذہنی حالت کے بالکل برعکس مادہ پرستی کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے۔ کہ ان کرداروں کا کہانی میں وجود کہانی کے واقعات، فرد کی داخلی و خارجی کیفیت کے مطابق بدلتا رہتا ہے۔ اور اب تک کے آخر آخر افسانوں میں بیوی اور بیٹی کے کردار فرد کے لئے ایک ایسا رشتہ اور پناہ گاہ بھی بنتے ہیں۔ جہاں وہ خارجی زندگی کے غیر متوازن ماحول سے گھبرا کر پناہ حاصل کرتا ہے۔

رشید امجد اس ضمن میں ان کا ذکر اس طور کرتے ہیں:

''میرے افسانوں میں دو کردار، جو کبھی سیّال اور کبھی ٹھوس صورت میں بار بار نمودار ہوئے ہیں۔ میری بیوی رخسانہ اور بیٹی سعدیہ کا ہے۔ سعدیہ جب دودھ پیتی بچی تھی۔ تو میں اسے اپنے سینے پر لٹا کر اس پرانے گنبد میں بیٹھ جاتا تھا جو میرے پرانے گھر میں تھا۔ جہاں بیٹھے بیٹھے مَیں نے انکشاف کے کئی درجے طے کئے۔ وقت کو کبھی ٹھہرتے اور کبھی پَر لگاتے اڑتے دیکھا۔ میری کہانیوں میں بیٹی کے سارے کردار سعدیہ کے گِرد گھومتے ہیں۔'' (۸۳)

افسانہ ''کوڑا گھر میں تازہ ہَوا کی خواہش'' اور ''دھندریت'' میں بیوی کے کردار کی ایک فرق نوعیت نظر آتی ہے۔ یہاں جس عورت سے اظہارِ عشق کیا جا رہا ہے۔ وہ چونکا دینے والی کیفیت کے ساتھ آخر میں اس کی بیوی ہی ظاہر ہوتی ہے۔ اس سے یہاں اس صورتِ حال کی عکاسی بھی ہوتی ہے۔ کہ ماحول کا انتشار، خوف اور عدمِ تحفظ کی فضا اتنے قریبی رشتوں کو بھی شکوک کی کس دھند میں لپیٹ رہی ہے۔ پوری کہانی میں یہ کردار عاشق، محبوب کے روپ میں چھپ کر بھاگنے کا پروگرام بناتے ہیں۔ اختتام پر واضح ہوتا ہے کہ

''مَیں اس عورت کو۔۔۔ جو میری بیوی ہے۔ اغوا کرنا چاہتا ہوں۔ لیکن۔۔۔؟'' (۸۴)

یہاں اس حوالے سے معاشرے کا جبر اور سیاست کی دہشت سے لبریز فضا نظر آتی ہے۔ جبکہ ''دھندریت'' میں بیوی شوہر کی تیزی سے بدلتی ذہنی اور روحانی کیفیت کو سمجھنے سے قاصر ہے۔

''مَیں زمین پر ہی کھڑا ہوں نا'' ۔۔۔۔ کیا مطلب؟ ۔۔۔۔ بیوی حیرت سے دیکھتی ہے۔'' (۸۵)

افسانوی مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی'' کا پہلا افسانہ ''چپ فضا میں تیز خوشبو'' میں بیوی کا کردار اور اس کے

ساتھ بیٹی کی موجودگی دنیاوی معاملات اور دنیا کے گورکھ دھندوں کے حوالے سے عیاں ہوتی ہے۔ یہاں ان کرداروں کا زاویۂ نگاہ فرد کی فکری لہر کے مخالف بہتا نظر آتا ہے۔ تضاد کی یہ کیفیت موضوع اور کردار کی فطرت میں بھی معنوی دبازت پیدا کرتی ہے۔

> ''پروڈیوسر ابھی دوڑتا ہوا آئے گا۔ یہ کیا ہو رہا ہے۔ بس آتا ہوگا۔۔۔ کائنات کا سلسلہ بھی عجیب ہے۔۔۔۔ بیوی کہتی ہے۔ پروگرام کا چیک اوپن کروالینا۔ دس بارہ روپے رہ گئے ہیں۔۔۔۔ بیٹی ماں کے پہلو سے سر نکالتی ہے ــــ ابو چابی والی گڑیا۔۔۔'' (۸۶)

''بانجھ لمحے میں مہکتی لذت'' میں یہ کردار فرد کی بوکھلاہٹ محسوس کر کے اس سے حقیقتِ حال جاننا چاہتا ہے۔ یہاں یہ کردار فرد کی اصل کیفیت کو قاری تک پہنچانے میں مددگار ہے۔

> ''بیوی کو دفعتاً اس کی بوکھلاہٹ کا احساس ہوا۔ تو اس نے پوچھا۔ کیا بات ہے۔ تم ٹھیک تو ہو ناں۔۔۔'' (۸۷)

اور کہیں اس کردار سے فرد کے روحانی کشف کے مرحلوں میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس وقت اس کردار میں مادہ پرستی کے عناصر اجاگر ہونے لگتے ہیں۔

> ''تم دنیا کو سمجھنے لگو۔ تو مجھے اور کیا چاہئے۔ بیوی نے ہونٹ سکوڑے۔ تمھاری پوسٹ والوں نے دو دو کوٹھیاں بنالی ہیں۔ اور تم ابھی تک کرائے کے مکان میں پڑے ہو۔'' (۸۸)

یہاں یہ کردار زندگی کی ظاہر داری کا پردہ بھی چاک کرتا ہے۔ بیوی کہتی ہے:

> ''کیا تم چاہتے ہو۔ کہ تمھارے بچے بھی تمھاری طرح بے بسی کے دکھ اٹھائیں۔ یہ نئی آبادی ــــ سوشل تعلقات کی ایک نئی صبح ــــ اور میری زندگی کی شام۔۔۔'' (۸۹)

فرد جو رفتہ رفتہ اپنی یادداشت میں گم ہو رہا ہے۔ شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی کئی دنیاؤں کا ایک ساتھ مسافر ہے۔ خواب، حقیقت واہمہ سب ایک نقطے پر مرکوز ہو جاتے ہیں۔ اس کی اس کیفیت کا زیادہ تر اظہار بیوی کے کردار سے ہوتا ہے۔ افسانہ ''بے منزل منزلیں'' میں یہ صورتِ حال یوں نظر آتی ہے:

> ''اس کی چیخ سن کر بیوی بھی جاگ اٹھی۔ کیا ہوا۔ وہ بوکھلا گئی۔ وہ نیم تاریکی ڈیوڑھی، پھر ۔۔۔۔ وہ بڑبڑایا۔ کون سی ڈیوڑھی؟ بیوی حیرت سے بولی۔ وہی ۔۔۔ کہیں بھی نہیں ۔۔۔ کہیں بھی نہیں۔۔۔۔ میرے اپنے اندر۔۔۔'' (۹۰)

اس کردار کی موجودگی، اس کی معاونت سے فرد کی زندگی میں کئی طرح کے جبر اور داخلی دباؤ کی کیفیت سامنے آتی ہے۔

"ایسی درویشی ہے۔ تو کرائے کا مکان بھی کس لئے؟ فٹ پاتھ ہی کافی ہے۔ آخر وہاں بھی تو لوگ رہتے ہیں۔۔۔" (۹۱)

بیٹی کا کردار ایک طرف تو نئی نسل کا حوالہ ہے۔ جو عدم تحفظ کا شکار ہے۔ اور فرد نہ صرف اپنے "حال"، بلکہ اس مستقبل سے بھی خوفزدہ ہے۔ جو کل اس نسل کو تھمایا جاتا ہے۔ دوسری طرف بیٹی معصومیت، خلوص کی وہ علامت بھی ہے۔ جو ہر ریاکاری سے پاک ہے۔ اور اس کا وجود وہ گوشہ ہے۔ جہاں وہ تمام مصائب و آلام سے پناہ اور سکون پاتا ہے۔ یہ اس کے لئے روشنی ہے۔ اس کا وجود اسے نئی زندگی کا پیغام دے کر جینے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔

"اس مسرت بھری کلکاری نے چاروں طرف پھیلی دھند میں دراڑ سی ڈال دی۔ ایک چھوٹا سا دروازہ کھول دیا ہے۔ تازہ ہوا اور خوشبودار روشنی کا چھوٹا سا دروازہ۔۔۔" (۹۲)

بیٹی کا کردار، نئی نسل کے حوالے سے اکائی بن کر خارجی ماحول کے جبر اور تضاد کی صورت کو بھی جنم دیتا ہے۔ اس نئی معصوم نسل کا مستقبل، جو عدم تحفظ کا شکار ہو رہا ہے۔ خارج کی متصادم قوتوں کا اس کے ساتھ ٹکراؤ ہے۔

"امّی پھول کتنے پیارے ہیں۔ میری بیٹی چہکتی ہے۔ مگر اس کی آواز تیز شور میں ڈوب جاتی ہے۔ سؤروں کا ایک گروہ شور مچاتا، دندناتا، باغ کی دیواروں کو توڑتا، روشوں، کیاریوں اور پودوں کو روندتا چاروں طرف پھیل جاتا ہے۔" (۹۳)

بیوی اور بیٹی کے کردار خارج کی چیرہ دستی میں زندہ رہنے کے بہانے ہیں۔ امیدیں ہیں۔ فرد ان کرداروں، ان رشتوں کی خاطر ہر دکھ جھیل رہا ہے۔ یہ کردار اس سچائی کا بھی اعتراف ہیں کہ ماحول کے جبر کے سامنے جینے کا حوصلہ انسان کو یہی رشتے عطا کرتے ہیں۔

"مَیں جو مرنے سے پہلے مرنے کا تجربہ کرنا چاہتا ہوں۔ مگر میری بیوی مجھے احتیاط سے طے کر کے الماری میں رکھ دیتی ہے۔۔ میری بیٹی اُدھ کھلی آنکھوں میں نیند لیے، ہاتھ پھیلائے مجھے بلا رہی ہے۔۔۔ مَیں مرنے سے پہلے مرنے کا تجربہ نہیں کر سکتا۔" (۹۴)

بقول ڈاکٹر ممتاز احمد خان:

"رشید امجد کی کہانیوں یا افسانوں میں خاندان بحیثیت ایک یونٹ جلوہ گر ہے۔ یہاں فرد کا

المیہ ہے۔مگر چونکہ فیملی یونٹ بکھر رہے ہیں۔لہٰذا اب رشید امجد کے یہاں دکھ اجتماعی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔''(۹۵)

دکھ کی اس اجتماعی حیثیت میں خاندان کا یونٹ امید کا دیا بھی ہے۔اور اس کی ضرورت کا شدید احساس بھی۔کہ اس یونٹ کو بہر صورت ٹوٹ پھوٹ سے محفوظ رہنا چاہیے۔

وقت کا کردار

وقت کا کردار رشید امجد کے فنی سفر میں بہت اہمیت کا حامل ہے۔ان کی ابتدائی کہانیوں میں اس کا وہ تصور اور کردار دکھائی نہیں دیتا۔جو رفتہ رفتہ ان کی فکری گہرائی سے منظرِ عام پر آتا ہے۔رشید امجد نے وقت کے کردار کو آفاقی اور ازلی و ابدی سچائی کے روپ میں پیش کیا۔یہ کردار لازوال ہے۔گہرائی اور گیرائی کا حامل —— یہ اکائی ہے۔جو ماضی، حال اور مستقبل میں تقسیم نہیں کی جاسکتی۔یہ تسلسل ہے۔رواں دواں، قوی اور نا قابلِ شکست۔وقت کے کردار کی یہ نوعیت محض کتابی یا اکتسابی نہیں۔بلکہ مشاہدہ ہے۔مشاہدہ در مشاہدہ۔وہ مشاہدہ، جس کا پھیلاؤ انسانی بصیرت اور بصارت کے کئی در کھولتا ہے۔وہ تاریخی تجربے ہیں۔جو ذات و کائنات کے نظام کو اسباب، واقعات اور نتائج سے منسلک کرتے ہیں۔وہ تجزیاتی نگاہ ہے۔جو نظامِ حیات کی کڑی سے کڑی ملاتی ہے۔

اس حوالے سے رشید امجد لکھتے ہیں:

> ''جس زمانے میں، مَیں واہ کالج میں تھا۔تو روزانہ بس میں آنا جانا ہوتا۔جاتے ہوئے اکثر ایک بوڑھا شخص مجھے اپنی جانب متوجہ کر لیتا۔میلے کپڑوں، پھٹی جوتی اور گندے صافے میں بھی اس کے چہرے کی جھریوں میں زمانے رینگتے نظر آتے ۔۔۔ایک دن وہ کسی سے باتیں کر رہا تھا تو مجھے معلوم ہوا کہ وہ پتھر تراشتا ہے۔۔۔یہ بوڑھا میرے اندر اتر گیا۔۔۔۔۔جو مجھے وقت کی قید سے نکال لے گیا۔۔۔اس کردار نے مجھے ''سمندر قطرہ سمندر'' جیسا افسانہ عطا کیا۔جسے مَیں اپنے بہترین افسانوں میں شمار کرتا ہوں۔''(۹۶)

افسانہ ''سمندر قطرہ سمندر'' میں مختلف تہذیبوں کے حوالے، ان کی شکست و ریخت، بستیوں کی ویرانی، آثارِ قدیمہ، کھنڈر تمام کے تمام حوالے وقت کی ابدی اور لافانی طاقت کی گواہی دیتے ہیں۔

بقول رشید امجد:

''زمان ومکان کا اپنا ایک جبر ہے، نہ ختم ہونے والا۔۔۔'' (۹۷)

''سمندر قطرہ سمندر'' اور ''پھول تمنا کا ویران سفر'' یہ دونوں افسانے وقت کے انمٹ کردار اور اس کی وسعت کا آئینہ ہیں۔ کہانی کے اختصار میں وقت کی لامحدود وسعت اور رفتار گویا مقیّد ہو کر رہ گئی ہے۔ ''بوڑھے کرداروں'' کی مماثلت خود وقت کی طاقت کا اعتراف بھی ہے۔ اس کی بے آہٹ چاپ ہر شے کو نگل رہی ہے۔

رشید امجد کی دیگر ان گنت کہانیوں میں بھی وقت کا کردار سیّال صورت میں بہہ رہا ہے۔

''وقت اور موت کبھی مکالمہ نہیں کرتے۔۔۔۔ دریا اور وقت نہ کسی کا ساتھ دیتے ہیں۔ نہ کسی کے لئے رکتے ہیں۔ اور نہ کسی کو پہچانتے ہیں۔۔۔۔'' (۹۸)

''ہم سب زمانے کے کاغذ پر دم توڑتے وہ حروف ہیں۔ جنھیں بے معنویت کی دیمک چاٹ گئی ہے۔'' (۹۹)

رشید امجد کے ہاں وقت کے کردار کے تین خدوخال نمایاں ہیں۔ ایک وقت کا وہ تصور، اس کردار کی وہ طاقت جو دھیرے دھیرے ہر شے پر اپنا تسلط قائم کر کے اسے انتہا تک پہنچا دیتی ہے۔ وجود رفتہ رفتہ کھرتا چلا جاتا ہے۔ کھوکھلا، کمزور، ناتوان، بدہیئت —— یہ وقت کی لازوال طاقت بھی ہے۔ اور اس کے دائمی ہونے کا اعتراف بھی۔

''وہ وقت ہے۔ جو موسموں کے تند کلہاڑوں سے ہمارے جسم گودتا ہے۔۔۔۔'' (۱۰۰)

افسانہ ''وقت اندھا نہیں ہوتا'' میں وقت کی عکاسی میں اسی لافانی طاقت کی جھلک ملتی ہے۔ اس نکتے کی وضاحت اور موازنہ دو کرداروں کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ ایک کردار جو مرد کا ہے۔ ناپختہ ذہنی کی عمر ہے۔ محبت کو محض جذبات کا کھیل سمجھتا ہے۔ دوسرا کردار، جو عورت کا ہے۔ وہ وقت، عمر، محبت اور جذبات کی زبان کو بخوبی سمجھتی ہے۔ وہ مرد کو یاد دلاتی ہے۔

''تمھیں اپنی اور میری عمروں کا فرق معلوم ہے۔ مَیں نے کہا، عمروں کے فرق سے کیا ہوتا ہے۔ بولی —— بہت کچھ ہوتا ہے۔'' (۱۰۱)

پہلے اس کی کیفیت یہ تھی:

''سرسراتے ریشمی لباس میں اس کا سراپا باہر نکلنے کے لئے تڑپ تڑپ رہا تھا۔ مَیں نے کن انکھیوں سے دیکھا، اور میرے سارے وجود میں کوئی نامعلوم سی لہر دائیں، بائیں، اوپر، نیچے دوڑ گئی۔'' (۱۰۲)

اوراب وقت اس حوالے کواس انتہا اور کیفیت سے دوچار کررہا ہے۔

''جھریوں بھرے ہاتھ، کانپتے ہاتھوں سے چائے کی پیالی لیتے ہوئے مَیں نے ان نرم گداز ہاتھوں کے لمس کو محسوس کرنے کی کوشش کی۔ جن کا تصور کبھی ہفتوں مجھے بے خود کیئے رہتا تھا ـــ۔ وہ مسکرائی، اور اس کے میلے دانت سارے چہرے پر پھیل گئے۔ مجھے گھن آئی ـــ۔ وہ اٹھی، تو لگا کہ ساری عمارت جگہ جگہ سے تڑخ گئی ہے ـــ۔'' (۱۰۳)

یہاں وقت کی وہ دسترس ہے۔ جو پورے نظامِ کائنات پر چھائی ہوئی ہے۔ وجود اس کی دسترس اور طاقت سے دھیرے دھیرے ٹوٹتا اور بکھرتا رہتا ہے۔ وقت کا یہ تسلسل، وجود پر اس کا دباؤ بڑا بے آواز ہوتا ہے۔ کوئی اس کی دسترس اور تسلسل سے محفوظ نہیں۔

''وقت دریا کی مانند ہے۔ جس کی لہروں کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا ـــ۔'' (۱۰۴)

یہاں وقت ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے اکائی بن رہا ہے۔ وہ بہتی ہوئی ایک رو ہے۔ انسان گزرتے رہتے ہیں۔ ان کے حوالے ماضی اور حال اور حال سے مستقبل کی جانب رواں دواں رہتے ہیں۔ ان حوالوں کو وقت ہی سمیٹتا اور ایک مقام سے دوسرے مقام، ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل کرتا ہے۔ ایک زمانے کا اجتماعی عمل دوسرے زمانے پر اثرات مرتب کرتا ہے۔ اور دوسرا زمانہ آنے والے وقت کی وراثت تیار کرتا ہے۔ یہ وقت کا آفاقی تصور ہے۔ اور اس کی ناقابلِ تسخیر قوت بھی۔ اسی حوالے سے بعض اوقات وقت کسی مخصوص تاریخی یا تہذیبی یاد اور طرزِ احساس کو مخصوص مقامات پر لے کر گویا جم جاتا ہے۔ وہ مقامات گزرے وقت کے تاریخی حوالوں کی جیسے زندہ گواہی بن جاتے ہیں۔ وقت کے اس پہلو کو رشید امجد نے بخوبی پیش کیا ہے۔ یہاں رشید امجد کے کرداروں کی ظاہری اور باطنی ساخت، محسوسات کا زیروبم، داخل اور خارج کی کش مکش، دو تہذیبوں اور دو زمانوں کا سنگم ایک نقطے پر مرکوز ہے۔ اور یہ نقطہ وقت کے بطن ہی سے جنم لیتا ہے۔ ایک باپ، بیٹا اور ویگن کا سفر ـــ ساتھ دوڑتے راستے ـــ راستوں پر گزری تہذیبوں کے نشان۔

''بڑے دروازے پر بھاری پہرہ تھا۔ اس کے قدم رک گئے۔ بیٹے نے پوچھا۔ کیا ہوا؟۔ کچھ نہیں۔ پکڑا تو جانا تھا۔ نکلنے کا کوئی اور راستہ جو نہ تھا۔ کہاں سے نکلنے کا راستہ؟ ـــ اسے اپنی گردن پر رسی کے پھندے کی اکڑاہٹ سخت ہوتی محسوس ہوئی۔ دور سب سے نیچے، تختے کے کنارے گوہر جان خوفزدہ آنکھوں، پھٹی سہمی آواز سے کچھ کہنے کی کوشش کر

رہی تھی۔'' (۱۰۵)

یہاں بیٹے سے اس کردار کی گفتگو میں زمانہ ''حال'' کا تعین ہوتا ہے۔ داخلی گھٹن اور پھندہ ماضی کے وہ حوالے ہیں۔ جوان راستوں پر آج بھی قید و بند کی داستانیں رقم کررہے ہیں۔ اسی طرح ''دن صدیوں کی دوری'' میں بھی وقت مخصوص مقامات پر ماضی کے حوالے سے مخصوص اثرات اور گزری تہذیبوں کے نقوش مرتب کررہا ہے۔ اس حوالے سے وقت کا کردار اگر ایک طرف فنا کا پیغام بن کر آتا ہے۔ تو دوسری طرف وہ ان عوامل میں حیاتِ نو کا رس بھی بھردیتا ہے۔

''بلند مسند پر شاہانہ وقار سے بیٹھا مراد خان ہاتھ کے اشارے سے خوشنودی کا اظہار کرتا ہے۔ چشم زدن میں گھونگروؤں کی تال چھم چھم کرتی پورے دائرے کا چکر کاٹتی ہے۔۔۔۔
اس نیم دائرے میں کہیں مَیں بھی ہوں۔ لیکن مجھے معلوم نہیں کہ مَیں کون ہوں اور کس عہد میں جی رہا ہوں۔ رات کی تاریکی پھیلتے ہی مَیں مراد خان کے مصاحبین میں شامل ہو جاتا ہوں۔'' (۱۰۶)

افسانہ ''دھند میں نکلتا دن'' بھی وقت کے اسی تصور سے بندھا ہوا ہے۔ ''وقت'' کے اس کردار کی پیش کش میں رشید امجد نے وقت کے توسط سے ہی انسانی کردار اور اس کے اندر تخلیقی قوتوں کی نئی توانائی بھردی ہے۔ جو بالواسطہ ''وقت'' کی ہی دین ہے۔

''وہ رات بیتی نہیں۔ بس ٹھہر گئی۔ صدیوں پر پھیل گئی۔ لگا زمانے بیت گئے ہیں۔ اور شناسائیاں رشتوں میں بدل گئیں۔ جو بدنوں سے نکل کر روحوں میں اتر گئے ہیں۔۔۔۔
دلاور خان کے پیچھے کھڑی عورت اس کی اوٹ سے نکل کر سامنے آجاتی ہے۔ صدیوں کے فاصلے نقطے میں سمٹ کر آجاتے ہیں۔'' (۱۰۷)

رشید کے یہاں وقت وہ کردار ہے۔ جس کی ہتھیلی پر انسانی تاریخ کا ہر فعل، ہر سوچ، اس کا ہر کردار اپنے پورے اوصاف کے ساتھ رقم ہے۔ جسے کوئی نہیں جھٹلا سکتا۔ کوئی اس کا منکر نہیں۔ یہ کھلی گواہی ہے، ہر عہد کی، ہر قوم کی، ہر دور کی۔ یہ وہ دستاویز ہے۔ جو سچائیوں کے ساتھ رقم ہوئی ہے۔ انسانی قول و فعل اور فطرت کے بعض پہلو، جو کل بھی تھے۔ آج بھی ہیں۔ سرحد پار سے آنے والے مہاجر، رجسٹریشن، ماضی، شاہوں کے دربار، ظلم و ستم کی داستانیں، سیاست کی گرم بازاری، قید و بند تب بھی ــــ اب بھی!

''صدیاں الٹ پلٹ گئیں۔۔۔ صدیوں کے فاصلے نقطے میں سمٹ جاتے ہیں۔ بھوک سے

ستے ہوئے چہرے، پھٹے لباس، ننگے پاؤں ـــــ وقت بھی کیا شے ہے۔ صدیاں بیت گئیں۔ کسی کو خیال بھی نہ آیا۔ کہ کوٹھڑی کی سیلن اور تاریکی میں بھوک پیاس سے ایڑیاں رگڑ رگڑ کر اس نے کیسے جان دی۔'' (۱۰۸)

رشید امجد نے جس طرح انسانی کرداروں کو مَیں، وہ یا بے نام کردار بنا کر وقت کی قید سے آزاد کیا۔ اسی طرح وقت کا کردار بھی یہاں آزاد تخلیقی رو میں نمایاں ہے۔ ماضی، حال، مستقبل یا کسی گھڑی یا ساعت سے اسے واسطہ نہیں۔ رشید امجد کی کہانی جب وقت کی اس صفت کی زد میں آتی ہے۔ تو نہ صرف انسانی کردار، بلکہ انسان کے محسوسات، جذبات اور تأثرات سب اس کی لپیٹ میں آجاتے ہیں۔ ''اچانک پن'' کا ایک کھیل شروع ہو جاتا ہے۔ اور اس ''اچانک پن'' میں پھر زمانے سمٹنے لگتے ہیں۔

''امّی کیا ہوا۔۔۔ ارے آپ تو رو رہی ہیں۔ عورت نے دوپٹے سے آنسو صاف کئے اور رندھی ہوئی آواز میں بولی۔ بیس برس پہلے ایسی ہی شام میں یہاں سے لاہور گئی تھی۔ وہ چپ ہوگئی۔۔۔ جیسے کچھ یاد کر رہی ہو۔۔۔ ابو نے میری شادی کر دی۔۔۔ ایک ہفتے کے اندر۔۔۔ تمھارے ابو لندن جو جا رہے تھے۔۔۔ بیس برس بیت گئے۔ لیکن یہ بنچ یہیں پڑی ہوئی ہے۔ پھر اس نے خود کو سنبھالا۔ اور بیٹے سے بولی۔ ''چلو''۔ اور یہاں سے صرف دو فرلانگ دور اسی سڑک کے بائیں طرف والے قبرستان میں ایک تازہ قبر پر پڑے ہوئے پھول ہوا کے زور سے پتی پتی ہو کر دوسری قبروں پر بکھر رہے تھے۔۔۔'' (۱۰۹)

اس افسانے کے بارے میں جلیل عالی رقم طراز ہیں:

''یہ افسانہ ان افسانوں کی ذیل میں تو نہیں آتا۔ جو حکمت و دانش کا کوئی سوال اٹھاتے ہیں۔ یا شاعرانہ آگہی کے کسی پہلو کو روشن کرتے ہیں۔۔۔۔ یہ الگ بات، کہ اس طرح کی روایتی کہانیاں بھی زندگی کے اتار چڑھاؤ میں اتفاقات یا فطرت کے عمل دخل کے بارے میں انسان کو سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔'' (۱۱۰)

یہ رائے یہاں اس حوالے سے مکمل طور پر پوری نہیں اترتی۔ کیونکہ حکمت و دانش کا سوال اور اہم نکتہ بہر طور اس میں موجود ہے۔ نہ صرف موجود بلکہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ اور وہ تصورِ وقت ہے۔ وقت ایک اہم ترین کردار۔ اس کائنات کا مرکزی نقطہ۔ اس کردار کی لچک دار فطرت۔ جو پوری کہانی میں اس طرح بکھری ہوئی ہے۔ کہ انسانی کردار، ان

کے جذبات، معاملاتِ زندگی ماضی وحال کی قید سے نکل کر سمٹتے ہوئے اکائی بن رہے ہیں۔ یہی اکائی ہی دراصل وقت کا وہ کردار ہے۔ جو ہر شے، ہر جگہ اور ہر انسان پر اپنے اثرات مرتب کرتا اور اس کے نقوش چھوڑ جاتا ہے۔ اس ضمن میں رشید امجد کا بیان اور خصوصیت کے ساتھ اس افسانے کا تخلیقی حوالہ بھی بہت ضروری ہو جاتا ہے۔

> ''بوڑھے پُراسرار کردار مجھے اکثر اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ ایک شام ایک دوست کو لینے بس اڈے پر انتظار کرتے، مجھے اسی طرح کا ایک بوڑھا دکھائی دیا۔ جو ایک بینچ پر بیٹھا چائے کی چسکیاں لے رہا تھا۔ مَیں اس کے قریب بیٹھ گیا۔ ہم نے ایک دوسرے سے کوئی بات نہ کی۔ لیکن وہ مجھے اپنی کہانی سنا گیا۔ میری کہانی ''پھول تمنا کا ویران سفر'' انھی خوشبوؤں کی عطا ہے۔ جو ہم دونوں نے اسی بینچ پر بیٹھے بیٹھے ایک دوسرے کے ساتھ اشتراک کی تھیں۔'' (۱۱۱)

یہاں واضح طور پر ''بڑھاپا'' یا بوڑھا شخص ''وقت'' کے کردار کا متبادل بھی ہے اور اکائی کی ایک صورت بھی۔ جو ایک نئی فکری جہت کو جنم دیتی ہے۔ یہی فکری جہت رشید امجد کے یہاں وقت کا کردار ہے۔ اس کردار کی انفرادیت، توانائی اور صداقت کا اعتراف رشید امجد کے نزدیک وہ بوڑھے انسانی چہرے ہیں جن پر اَن گنت جھریوں کی نالیوں میں زمانوں کی دسترس لازوال سچائی بن کر بہہ رہی ہے۔

بیرا کا کردار

رشید امجد کی وہ کہانیاں جو ساٹھ اور ستّر کی دہائی میں لکھی گئیں۔ ان میں سے اکثر کہانیوں میں بیرے کا کردار اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی اہمیت اور مخصوص حوالے کی چند خاص وجوہات ہیں۔ جنھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

جب خارجی جبر کی کیفیت شدت اختیار کرتی ہے۔ اور نوجوان ذہن بقول رشید امجد ''سچائیوں کی تلاش'' کا سفر اختیار کرتا ہے۔ تو وہ اور اس کے ہم خیال کیفے اور چائے خانوں ہی میں اپنا فارغ وقت گزارتے ہیں۔ مختلف مسائل پر بحث مباحثہ، بعض اوقات لاحاصل اور طولانی گفتگو وقت گزاری کا عنوان بھی بن جاتی ہے۔ یہ چائے خانے اپنا مخصوص کلچر اور مزاج رکھتے ہیں۔ وہ کلچر جو آج تقریباً ناپید ہو چکا ہے۔ ''بیرے'' کا کردار اسی کلچر کا ایک اہم ترین حصہ ہے۔ جو نہ صرف ان جانے پہچانے چہروں کو چائے فراہم کرنے کا ذریعہ ہے۔ بلکہ معمول کے مطابق ان کی گفتگو اور مزاج کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ ان کے ذاتی مسائل سے بھی بخوبی آگاہ ہے۔ جس دور کی کہانیوں میں یہ کردار نظر آتا ہے۔ وہاں فرد اس

کردار کے دلی خلوص اور ہمدردی سے بھی پوری طرح آگاہ ہے۔اس کردار کے اندر منتشر الخیال معاشرے کا فرد ذہنی آسودگی محسوس کرتا ہے۔وہ آسودگی جو اسے گھر کے اندر اور باہر کہیں نظر نہیں آتی۔

''آج مَیں ٹپ نہیں لوں گا۔۔۔نہ جی آج آپ کے پاس پیسے نہیں ہیں۔۔۔۔میری ماں سے تو یہ بیرا ہی اچھا ہے۔۔۔۔بے شک یہ ہمارا باپ ہے، ہماری ماں ہے۔۔۔ہمارا بھائی ہے اور یہ ہوٹل ہمارا گھر ہے۔''(۱۱۲)

یہ نا آسودہ حال نوجوان، جس کی جیب خالی ہے۔جو ہوٹل کو گھر سمجھتا ہے۔اور بیرا اس کا دردمند۔

''مَیں ہوٹل کی طرف چل پڑتا ہوں۔ جہاں میرے دوست اکٹھے ہوتے ہیں۔لیکن جونہی مَیں اندر جانے لگتا ہوں۔ مجھے خیال آتا ہے۔کہ اندر بھی کوئی نہیں۔اگر مَیں پہلے جا کر بیٹھ گیا۔تو مجھے بعد میں آنے والے سب دوستوں کو چائے پلانا پڑے گی۔''(۱۱۳)

یہ نوجوان جو مختلف خیالات میں گِھرا اور مختلف مسائل کا شکار ہے۔چائے خانے کی دہلیز پر قدم رکھتا ہے۔

''۔۔۔اعجاز راہی آگیا ہوگا۔آج شاید وہ نہ آئے۔مکان ڈھونڈ رہا ہوگا۔۔۔۔اسی لئے اس کے سر کے بال سفید ہو گئے ہیں۔ہم سب گنجے ہو رہے ہیں۔۔۔۔مَیں اندر جاتا ہوں۔بیرا مسکرا رہا ہے۔۔۔''پانی کا گلاس'' گلاس آگیا ہے۔۔۔''(۱۱۴)

یہی مسکراہٹ اس نوجوان کو نئی زندگی اور تازہ ذہن ہونے کا پیغام دے جاتی ہے۔بیرے کی صورت اور کیفے کا ماحول اسے ہر طرح سے سازگار ہے۔

''یہاں آکر معلوم ہوتا ہے۔سارے مسئلے حل ہو گئے ہیں۔۔۔۔ہاں یہاں کوئی مسئلہ نہیں۔''(۱۱۵)

بیرے کا کردار جانتا ہے کہ یہ نوجوان آج کس پریشانی اور ذہنی کیفیت سے گزر رہا ہے۔اور نوجوان بھی جانتا ہے کہ بیرے کی آمد چائے کا بل بھی ہمراہ لائے گی۔

''پہلا درویش دوبارہ ہاتھ میز پر مارنا چاہتا تھا۔کہ دوسرے درویش نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا۔

''بیرا آجائے گا۔'' بیرے کا سن کر پہلے درویش کا ہاتھ اوپر ہی اٹھا رہ گیا۔۔چوتھے نے کہا۔

بھائیو، پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔میرے پاس چائے کے پیسے ہیں۔۔۔''(۱۱۶)

بیرا نہ صرف فرد کی زندگی کے خارجی مسائل سے آگاہ ہے۔ بلکہ معاشی تنگدستی کے ساتھ ساتھ اس کی داخلی

خوفزدگی اور دہشت کی کیفیت بھی اس پر آشکار ہے۔ وہ صرف چائے مہیا کرنے کا ہی بہانہ نہیں بنتا۔ بلکہ فرد کے داخلی محسوسات میں بھی اس کا شریک ہے۔

''بیرا چائے لیے اندر آتا ہے۔ اور کہتا ہے۔ ''بیگم صاحبہ کو کیا ہوا؟۔۔۔ مَیں کہتا ہوں۔ ''وہ قتل ہونے سے بچنا چاہتی ہے۔ لیکن کوئی نہ کوئی اسے ضرور قتل کر دے گا۔۔۔'' (۱۱۷)

''اگلی صبح جب میں ہوٹل میں داخل ہوتا ہوں۔ تو بیرا مسکرا کر مجھے دیکھتا ہے۔ مَیں اپنی خاص جگہ پر جا بیٹھتا ہوں۔ وہ بڑی نرمی سے میرے جسم پر رینگتی ہوئی آگ اتار لیتا ہے۔ مجھے سکون سا ملنے لگتا ہے۔'' ہاں یہی میرا گھر ہے۔'' مَیں کرسی کی پشت سے ٹیک لگا کر سوچتا ہوں۔۔۔'' (۱۱۸)

ماحول کی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ذہن صرف بیرے کے کردار میں اپنائیت محسوس کر کے سوچتا ہے۔

''چیزیں الجھنے لگتی ہیں۔ گھر قبر کیوں بن گئے ہیں۔ ہوٹل گھر کیوں ہو گئے ہیں۔ مجھے کوئی جواب نہیں سوجھتا۔۔۔'' (۱۱۹)

کئی مرتبہ بیرے کے کردار کو فرد اپنے داخلی خوف کی بنتی بگڑتی صورتوں میں بھی شریک کر لیتا ہے۔ داخلی خوفزدگی اور دہشت جو کئی روپ اختیار کر رہی ہے۔ بیرا فرد کو اس سے بچانے میں بھی ایک کردار بن جاتا ہے۔

بیرے کا کردار اس منتشر الخیال فرد کا رازدان ہے۔ مزاج شناس ہے۔ اس کا دکھ بانٹتا ہے۔ وہ سماج، جہاں ہمدردی کے دو بول کے لئے فرد ترس گیا ہے۔ وہاں بیرا اس کے ہر احساس میں شریک ہے۔ اس کے لئے پناہ گاہ ہے۔ اور سب سے اہم ترین بات یہ کہ فرد اپنے داخل کا جو سفر اختیار کرنے والا ہے۔ جس کے آثار اس کی خارجی زندگی میں بھی پیدا ہونے لگے ہیں۔ بیرا اس کیفیت سے بھی ہم آہنگ نظر آتا ہے۔

''بیرا کہتا ہے۔ کہ چائے تو ٹھنڈی ہو گئی۔ مَیں دوسری لا دیتا ہوں۔ وہ پیالی اٹھا کر چلا جاتا ہے۔ مَیں سوچتا ہوں۔ شاید اس کی آنکھیں کھلی ہوئی ہیں۔ جب وہ چائے لے کر واپس آتا ہے۔ تو مَیں اسے کہتا ہوں۔ مَیں آج شام اغوا ہو جاؤں گا۔ وہ افسوس سے سر ہلاتا ہے۔ یہ تو بہت برا ہو گا۔ ایک آپ ہی تو ہیں۔ جو اتنی ٹپ دیتے ہیں۔ یہ آپ کے دوست تو ایسے ہیں کہ بس چلے تو بل میں سے بھی دو چار آنے مار لیں۔۔۔'' (۱۲۰)

یہاں بیرا بحیثیت فرد اپنی ذات کے حوالے سے بھی ایک کہانی سنا جاتا ہے۔ چائے، پانی، گلاس، بیرا، یہ وہ

حوالے ہیں۔ جو جبر کے ماحول میں فرد کو جینے کا سہارا دیتے ہیں۔

امجد طفیل رشید امجد کے کرداروں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''رشید امجد چونکہ افسانے کی بنیاد واقعہ پر رکھتے ہیں۔ اس لئے ان کے ہاں کردار زیادہ متحرک نہیں ہیں۔ بلکہ مختلف طرزوں کا اظہار ہیں۔'' (۱۲۱)

اس رائے میں چند اختلافی پہلوؤں کی گنجائش اس طور موجود ہے کہ ''مختلف طرزوں کا اظہار'' سے کیا مراد لی گئی ہے؟ اس کی وضاحت نہیں ہو پاتی۔ کہانی میں واقعہ کے آس پاس یا اس سے ماوراء خیال یا تخیل کا جو ہالہ بنتا ہے۔ اس سے کہانی کی فکری فضا آگے بڑھتی ہے۔ اور فکری فضا کے ارتقا اور تحرک میں یقینی طور پر کردار بالواسطہ یا بلا واسطہ اس طرح شریک ہوتے ہیں۔ کہ ان کی سوچ، موجودگی اور گفتگو سے کہانی کی داخلی فضا اور جہت کو آگے بڑھنے میں مدد ملتی ہے۔ رشید امجد کی کہانیوں میں جو بھی کردار ابھرتا ہے۔ وہ زیادہ تر، کم وقت کے لئے ہی سہی، لیکن معنوی گہرائی کی شدت اور تحرک کا ہی آئینہ دار ہوتا ہے۔ بلکہ اگر ہم یہ کہیں کہ کرداروں کی شناخت ان کے ظاہری اور ٹھوس خدوخال نہیں۔ بلکہ ان کا فکری اور داخلی تحرک ہے، تو بے جا نہ ہوگا۔

حواشی

۱۔ رشید امجد، ''میں اور میرے کردار''، مجلّہ ''آفرینش''، مرتب مقصود وفا اور فیضی، شمارہ ۳، ۲۰۰۲ء، فیصل آباد، ص ۹۱ تا ۹٦

۲۔ ''مکھن کا بال''، ''کاغذ کی فصیل'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۱۳، ۱۷

۳۔ ایضاً، ص ۲۵

۴۔ رشید امجد، ''میں اور میرے کردار''، ایضاً، ص ۹۱ تا ۹٦

۵۔ ''آدھے دائروں کا نوحہ''، ''کاغذ کی فصیل'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۳۰

٦۔ ''کاغذ کی فصیل'' ایضاً ص ۴۲

۷۔ ایضاً ص ۳۸

۸۔ رشید امجد، ''میں اور میرے کردار''، ایضاً، ص ۹۱ تا ۹٦

۹۔ ''دہلیز کا دکھ''، ''کاغذ کی فصیل''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص ۵۸

۱۰۔ ''آوازوں کا بھنور''، ایضاً ص ۱۰۱

۱۱۔ ''سائے کا سفر''، ایضاً ص ۷۳

۱۲۔ ''پیلا شجر''، ''گمشدہ آواز کی دستک''، فیروز سنز، لاہور، بار اول، ۱۹۹٦ء، ص ۲٦۵

۱۳۔ ایضاً ص ۲٦٦

۱۴۔ ''درمیان میں کھڑے ہوئے لوگ''، ایضاً ص ۱۹۰، ۱۹۱

۱۵۔ جمیل آذر، سندِ معتبری، چہار سُو، ص ۵۲

۱٦۔ رشید امجد، ''میں اور میرے کردار'' ایضاً ص ۹۱ تا ۹٦

۱۷۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص ۲۲۲

۱۸۔ ''ڈوبتے جسم کا ہاتھ''، ایضاً ص ۱۴۵

۱۹۔ ''شناسائی، دیوار اور تابوت''، ''ریت پر گرفت'' ایضاً ص ۳۵۷

۲۰۔ ''سناٹا بولتا ہے''، ''سہ پہر کی خزاں'' ایضاً ص ۳۸۸، ۳۹۰

۲۱۔ ''بانجھ ریت اور شام''، ''سہ پہر کی خزاں''،مشمولہ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات) ص،۴۹۲

۲۲۔ ''دھند ریت''، ایضاً ص،۴۴۷

۲۳۔ ''لاشیت کا آشوب''، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' ایضاً ص،۴۸۴

۲۴۔ ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، ایضاً،۴۹۲

۲۵۔ رشید امجد، انٹرویو، قرۃ العین طاہرہ، مشمولہ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ص،۱۴۳

۲۶۔ ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' مشمولہ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات) ص،۴۸۸

۲۷۔ ''گم راستے میں کشف''، ایضاً ص،۴۹۷

۲۸۔ ''کھلے دروازے پر دستک''، ایضاً ص،۵۱۱

۲۹۔ ''بے ثمر عذاب'' ایضاً ص،۵۴۸

۳۰۔ ''دھند منظر میں رقص''، ایضاً ص،۵۷۰

۳۱۔ ''ایک نسل کا تماشہ''، ''شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۷۹۱

۳۲۔ ''تسلسل''، ایضاً ص،۸۴۷،۸۴۸،۸۴۹

۳۳۔ ''سراب''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ایضاً ص،۸۷

۳۴۔ ''متلاہٹ''، ایضاً ص،۱۳۵

۳۵۔ ''نوحہ۔ا'' ایضاً ص،۹۸

۳۶۔ ''منظر سے باہر خوشبو''، ''شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد'' مشمولہ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات) ص،۸۲۳

۳۷۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۲۲۷

۳۸۔ ''تماشا عکس تماشا''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۱۶

۳۹۔ رشید امجد، انٹرویو، ''چہار سو''، ص،۱۰

۴۰۔ ''دل زندہ ہے''، ''شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد'' مشمولہ''دشتِ نظر سے آگے''(کلیات) ص،۸۰۹

۴۱۔ ''بنجر لہو منظر''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' ایضاً ص،۷۵۱

۴۲۔ ''الجھاؤ''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ایضاً ص،۱۱۸

۴۳۔ ''سہ پہر کی خزاں''، مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں'' ایضاً ص،۴۱۷

۴۴۔ ''خواب آئینے''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۲۱

۴۵۔ مجید مضمر، ڈاکٹر، رشید امجد کی افسانہ نگاری، چہار سو، ص،۱۸

۴۶۔ عرفان صدیقی، پروفیسر، ''جدید افسانہ، رشید امجد کے خصوصی حوالے سے'' (غیر مطبوعہ)

۴۷۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۲۹

۴۸۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، ایضاً ص،۹۱ تا ۹۶

۴۹۔ ''چلتے رہنا بھی ایک موت ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۷۵۵،۷۵۷

۵۰۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، ایضاً ص،۹۱ تا ۹۶

۵۱۔ ایضاً

۵۲۔ ''لڑکی موت پر ایک کہانی''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۲۳۰،۲۳۱

۵۳۔ ''سمندر قطرہ سمندر'' ایضاً ص،۲۱۱

۵۴۔ ''ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵۷۲

۵۵۔ ''دریچے سے دور''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' ایضاً ص،۶۹۵

۵۶۔ ''دھند''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۵۴،۵۵،۵۶

۵۷۔ ''کہانی ایک زوال کی۔ا'' ایضاً ص،۲۷۶،۲۷۷

۵۸۔ ''تعبیر کی موت''، ''گمشدہ آواز کی دستک'' ص،۱۹۴،۱۹۵،۱۹۶

۵۹۔ ایضاً

۶۰۔ ایضاً

۶۱۔ ایضاً

۶۲۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، مجلّہ آفرینش، ص،۹۱ تا ۹۶

۶۳۔ ''دور ہوتا چاند''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۱۵۰

۶۴۔ ''الٹی قوس کا سفر''، ایضاً ص،۱۹۰

۶۵۔ ''سمندر قطرہ سمندر'' ایضاً ص،۲۱۲

۶۶۔ ''نارسائی کی مٹھیوں میں''، ''ریت پر گرفت'' ایضاً ص،۲۸۲

۶۷۔ نوازش علی، ڈاکٹر، رشید امجد کے افسانوں کی اسلوبیاتی اساس، ''چہار سو'' ، ص،۲۹

۶۸۔ رشید امجد، انٹرویو، قرۃ العین طاہرہ، مشمولہ ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ص،۱۵۲

۶۹۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۶۴۰،۶۴۱

۷۰۔ ''دل دریا''، ''شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۴۳

۷۱۔ ''شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۷۷

۷۲۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، مجلّہ آفرینش، ص،۹۱ تا ۹۶

۷۳۔ ''خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۱۱۴

۷۴۔ ''شہر بدری'' ، ''گمشدہ آواز کی دستک'' ص،۳۰۸

۷۵۔ ایضاً ص،۳۰۹

۷۶۔ ''نہیں تعبیر کوئی''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۸۵

۷۷۔ ایضاً ص،۸۶

۷۸۔ ''دشت کے ساتھ وحشت ہونے کی لذت''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۱۲۰،۱۲۱،۱۲۲

۷۹۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۶۴۱

۸۰۔ ''عکسِ بے خیال''، ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' ایضاً ص،۸۶۴

۸۱۔ ''بجھی چنگاریوں میں ایک چمک''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' ایضاً ص،۶۱۷

۸۲۔ ''سفر کشف ہے''، ایضاً ص،۶۸۶،۶۸۸

۸۳۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، مجلّہ آفرینش، ص،۹۱ تا ۹۶

۸۴۔ ''کوڑا گھر میں تازہ ہوا کی خواہش''، ''سہ پہر کی خزاں''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۴۰۸

۸۵۔ ''دھندریت''، ایضاً ص،۴۴۷

۸۶۔ ''چپ فضا میں تیز خوشبو''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۴۶۲،۴۶۳

۸۷۔ ''بانجھ لمحے میں مہکتی لذت'' ایضاً ص،۴۷۶

۸۸۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' ایضاً ص،۶۴۷

۸۹۔ ''منظر سے باہر خوشبو''، ایضاً ص،۸۲۴

۹۰۔ ''بے منزل منزلیں''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۹۶

۹۱۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۶۴۷

۹۲۔ ایضاً ص،۶۵۱

۹۳۔ ''جنگل شہر ہوئے''، ایضاً ص،۶۷۹

۹۴۔ ''کوزا گھر میں تازہ ہوا کی خواہش''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۴۰۸

۹۵۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''رشید امجد کا اسلوب''، ''روشنائی''، سہ ماہی، جلد سوم، شمارہ ۱۰، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۲ء، نشری دائرہ پاکستان، کراچی، ص،۲۴۵

۹۶۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، مجلّہ آفرینش، ص،۹۱ تا ۹۶

۹۷۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، ص،۲۳۶

۹۸۔ ''لاشیئت کا آشوب''، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۴۸۵،۴۸۶

۹۹۔ ''سناٹا بولتا ہے''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۲۵۷

۱۰۰۔ ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۲۹۳

۱۰۱۔ ''وقت اندھا نہیں ہوتا''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۱۸

۱۰۲۔ ایضاً ص،۱۵

۱۰۳۔ ایضاً ص،۱۸،۱۹

۱۰۴۔ ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۶۳۵

۱۰۵۔ ''تلاش''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ایضاً ص،۴۷

۱۰۶۔ ''دن صدیوں کی دوری''، ایضاً ص،۸۷

۱۰۷۔ ''دھند میں سے نکلتا دن''، ایضاً ص،۶۳

۱۰۸۔ ایضاً ص،۶۴،۶۵

۱۰۹۔ ''پھول تمنا کا ویران سفر''، ایضاً ص،۵۱،۵۲

۱۱۰۔ جلیل عالی، ''دشتِ خواب''، تبصرہ، مشمولہ ادبیات، شمارہ ۱۹۹۴ء، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد

۱۱۱۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، مجلّہ آفرینش، ص،۹۱ تا ۹۶

۱۱۲۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۲۲۲

۱۱۳۔ ''ٹوٹے پَر، لحہ لحہ زرد کبوتر''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۱۳۸

۱۱۴۔ ''کالے لفظوں کا پل صراط''، ایضاً ص،۱٦٦

۱۱۵۔ ''بے چہرہ آدمی''، ایضاً ص،۱۵۷

۱۱٦۔ ''دور ہوتا چاند''، ایضاً ص،۱۵۳

۱۱۷۔ ''بے زار آدم کے بیٹے'' ایضاً ص،۲۲۱

۱۱۸۔ ایضاً ص،۲۲۵

۱۱۹۔ ایضاً ص،۲۲۷

۱۲۰۔ ''نارسائی کی مٹھیوں میں''، ''ریت پر گرفت'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۲۵۸

۱۲۱۔ امجد طفیل، ''گمشدہ آواز کی دستک'' (مضمون)، اوراق، لاہور، مدیر وزیر آغا، جولائی تا اگست، ۱۹۹۷ء، ص،۴۷۹ تا ۴۸۱

باب هفتم

بیانیہ ٹیکنیک

رشید امجد کے افسانوں میں مکالمہ اور بیانیہ ٹیکنیک بھی کئی نشیب و فراز سے گزرتی ہے۔ مکالمہ اور بیانیہ ٹیکنیک کی داخلی اور خارجی سطحیں، اس کے ساختیاتی پہلو موضوع اور فکر کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اپنا ردّ و بدل خود ہی کرتے چلے جاتے ہیں۔

ابتدا میں ان کے موضوعات ٹھوس، حقیقی اور روزمرّہ زندگی کے حالات و واقعات سے تشکیل پاتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کے کردار بھی معاشرے کے جیتے جاگتے انسان ہیں۔ ماحول، حقائق کی تصویر کشی میں دیہات کی فضا بھی ہے۔ چوہدریوں کے کردار ہیں۔ ان کے ظلم کا شکار طبقہ بھی ہے۔ رسم و رواج کی جکڑ بندیاں ہیں۔ ایک مخصوص سسٹم کا تناظر ہے۔ مکالموں میں اس کی عکاسی بخوبی ملتی ہے۔ مکالمے کردار، ماحول اور مخصوص زبان و بیان کے حوالے سے فطری ہیں۔

''اوئے کھوتی دے پتر و۔ خیال رکھنا۔ چاول نرم نہ ہو جائیں۔۔۔''

''فکر ای نہ کرو بادشاہو''

موجے نے کش لگاتے ہوئے کہا۔

''آدھا کام تو بس تیار ہی سمجھو۔'' (۱)

مکالموں میں بے ساختگی کا عنصر جنم لیتا ہے۔

''جلدی سے لاؤ۔ ورنہ نال ایمان دے سب کو باندھ کر لے جائے گا۔۔۔''

''ہائے اللہ نکی دا کی ہوسی۔'' (۲)

اس دور کی کہانیوں میں جب کہ ٹیکنیک زیادہ تر بیانیہ ہے۔ کہیں کہیں محسوسات کی فکری لہریں جملوں اور فقروں میں اس طرح بکھری پڑی ہیں کہ آئندہ اسلوب کی نئی جہت کا ایک واضح اشاریہ بھی بن رہی ہیں۔

''چوہدری شیرا جو باپ تھا، پھاہاں جو ماں تھی، اور میں کیا تھا، میں بھی ضرور کچھ ہوں گا۔ مگر کیا۔۔۔؟ اس وقت یہ جاننے کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اس وقت تو ہم سب اپنی انا کے نحیف وجود کو زمانے کی تند اور خونخوار نظروں سے بچانے کے لئے ناف ناف پانی میں اترے ہوئے تھے۔'' (۳)

ابتدا میں مکالمے اور بیانیہ مکمل طور پر اپنے کردار کی ذہنی سطح اور مرتبے سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔

''میں نے پھر ہوں کی۔

''اور کیا۔۔۔دونوں کی شکل بھی ملتی ہے۔دونوں بہن بھائی صورت سے نیچ لگتے ہیں۔۔

''میری تو آج صبح ہی سے آنکھ پھڑک رہی تھی۔''

مَیں نے کہا۔مَیں کیا کروں۔

''رب دے واسطے کچھ کرو۔مَیں تو آپ کا تابعدار ہوں۔''

مَیں نے کہا۔اچھا کل بات کریں گے۔

کہنے لگا۔''کل تک تو میرا جنازہ بھی ہو جائے گا۔''(۴)

''زناب، بڑے ثواب کا کام ہے۔اللہ بڑا خوش ہوگا۔''

چپڑاسی بولتا رہا۔''(۵)

مکالموں کا یہ انداز نہ صرف فطری ہے۔بلکہ حالات، زندگی اور ماحول کے گہرے مشاہدے کا بھی ضامن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیانیہ انداز میں بھی سپاٹ پن نہیں۔محسوسات، نفسیات اور ذومعنویت کا عنصر نمایاں نظر آتا ہے۔

''مجھے یوں گھورتے دیکھ کر کہنے لگی۔کیا دیکھ رہے ہو؟

مَیں نے کہا۔تم بہت خوبصورت ہو۔

''دفع''

مَیں نے پوچھا۔''دفع کیوں''

کہنے لگی۔''سب مرد یہی کہتے ہیں۔''

مَیں نے اپنے پاؤں کی انگلیاں اس کے پاؤں پر پھیریں۔اور دائرے بناتے ہوئے پوچھا۔۔۔''تم سے کتنوں نے کہا ہے۔''(۶)

''اڑیا کیا کام کرتے ہو؟

مَیں نے کہا''جیبیں کاٹتا ہوں۔۔۔''

کہنے لگی۔۔۔''کہیں میری جیب نہ کاٹ لینا۔''(۷)

داخلی محسوسات میں آہٹیں، ماحول کی خاموش مگر متحرک کیفیات بھی شامل ہو جاتی ہیں۔اس سے مکالموں کا تأثر گہرا ہو جاتا ہے۔اور خاص طور پر اس وقت، جبکہ بہت سے کردار مکالمے کی اس بنت میں شامل ہو جائیں۔

''سلیم۔۔۔۔''

سلیم چپ رہا۔

''جاگ رہے ہو سلیم۔۔۔؟

سلیم پھر بھی چپ رہا۔کوئی دروازے تک آیا۔

''سلیم''

سلیم چپ چاپ بستر میں دبکا رہا۔

کچھ دیر بعد انور کی آواز دوبارہ آئی۔

''وہ تو گہری نیند سو رہا ہے۔''

''گرا کیا تھا۔'' نجمہ کی آواز آئی۔

''صحن میں کچھ گرا ہوگا۔'' جلتی بجھتی روشنیوں کا تماشہ دوبارہ شروع ہو گیا۔''(۸)

رشید امجد کی ابتدائی کہانیوں میں اگرچہ بیانیہ انداز ہے۔موضوعات حقیقی اور ٹھوس ہیں۔لیکن ہم اکثر اس بیانیہ انداز میں ایک تہہ داری، اور محسوساتی رمزیت بھی پاتے ہیں۔ایسے مواقع پر مکالموں ہی سے تہہ داری اور رمزیت کا احساس ابھرتا ہے۔اکثر کہانی اس کا اندازِ بیان اسی رمزیت کے پردے ہی میں اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔''اندھی رات کا درد''، ''سائے کا سفر''، ''دہلیز کا دکھ'' اور ''آوازوں کا بھنور'' کہانیاں اسی زمرے میں آتی ہیں۔کچھ کہانیاں صیغہ واحد متکلم کی مرکزیت کے ساتھ آغاز سے انجام تک ارتقاء پذیر رہتی ہیں۔اور کچھ کہانیاں بیانیہ طور پر نمو پاتی ہیں۔ کہیں خارج کی بات ہے، کہیں داخلی محسوسات کی اور کہیں بے نام آرزوئیں اور جنسی تجسس کی کیفیت ابھرتی ہے۔

بعض افسانے ڈائری اور خطوط کے پیرائے میں بیان کئے جاتے ہیں۔ان افسانوں کی اپنی اہمیت اور جداگانہ طرز ہوتی ہے۔ڈائری کی طرز جو یادداشتوں کی ہی ایک صورت ہوتی ہے۔اس ضمن میں ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''ایک آدمی اپنی باتیں اور دوسروں سے کہی جانے والی باتیں تفصیل سے سناتا ہے۔اگر یہ باتیں کہی جائیں تو افسانہ مونولاگ بن جاتا ہے۔لکھی جائیں تو خط۔مونولاگ میں بیان کرنا یا خط کی صورت میں لکھنا بڑی آسان ٹیکنیک ہے۔لیکن اس سے افسانہ بڑا اثر انگیز ہو جاتا ہے۔''(۹)

رشید امجد کی اس حوالے سے کہانی ''بے نام خطوط'' ابتدائی دور کی کہانیوں میں شمار ہوتی ہے۔لیکن صحیح معنوں میں ان کے افسانے ''ہوا کے پیچھے پیچھے''، ''سفر جس سے واپسی نہ ہوئی''، ''ایک کہانی اپنے لئے'' اور ''ایک گمنام سیّاح

رشید امجد کے تجریدی افسانوں میں ''یاہو کی نئی تعبیر''، ''منجمد اندھیرے میں روشنی کی دراڑ'' اور ''جاگتی آنکھوں کا خواب'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ رشید امجد اپنے تجریدی افسانوں کو ''گنتی کا شمار'' کرتے ہیں۔ یہ بجا، لیکن اگر تجرید کا تعلق خیال سے ہے۔ اور علامت کا اظہار سے۔ اور وہ اپنے آپ کو علامتی افسانہ نگار کہتے ہیں۔ تو تجرید خیال سے تعلق رکھنے کے باعث ان کے ہاں تناسب میں کیسے کم ہو سکتی ہے۔ کیونکہ ان کے ہاں ہر وقوعہ خیال — اور خیال در خیال کے جالوں میں بنتا چلا جاتا ہے۔ اور ان خیالوں سے انھیں مراجعت اس وقت ہوتی ہے جب خواب سے بیداری کی کیفیت پیدا ہو جائے۔ جبکہ خواب بھی خیال ہی کی ایک بے خود صورت ہے۔ اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے۔ کہ تجرید ان کے افسانوں کی داخلی اور خارجی اکائی کے خمیر میں گندھی ہوئی ہے۔ ایک نمی کی صورت اس خمیر کو تازگی دیتی رہتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا شاید اسی حوالے سے رشید امجد کے متعلق لکھتے ہیں۔

''اس نے تجریدیت کو بطور فیشن قبول نہیں کیا۔ بلکہ اسے اپنی روح کی ایک بنیادی طلب جان کر قبول کیا ہے۔'' (۱۳)

اور کبھی ٹھوس اور بے جان اشیاء انسان سے مکالمہ کرتی نظر آتی ہیں۔ ''لیمپ پوسٹ'' کہتا ہے:

''کِس سے ڈر کر بھاگ رہے ہو؟''

''چوہدری صاحب سے''

''کہاں جاؤ گے؟''

''جدھر کا راستہ مِل گیا''

''اگر وہاں بھی کوئی چوہدری ہوا تو؟'' (۱۴)

اور کبھی محسوسات ایک ٹھوس کردار کی شکل میں ابھرنے لگتے ہیں:

''مَیں خوشی سے ہنسا، اور دونوں ہاتھ پھیلا کر ناچنے لگا۔

اسی لمحے روشنی نے میرے ہاتھ میں آئینہ دے دیا۔

مَیں نے پوچھا۔ ''کِس لئے؟''

اور پھر مَیں نے دیکھا۔۔۔۔'' (۱۵)

یہاں مکالمے کی پھر دو نئی سطحیں بنتی ہیں۔ ایک خود کلامی کی۔ جو تجرید کے حوالے سے آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو کی کیفیت ہے۔

اور دوسرے اپنی ہی ذات کی دوئی سے مکالمہ، اس دوئی کو کبھی مجسّم بنالینا۔ اور کبھی اسے تجرید کے روپ میں ہی محسوساتی سطح پر ساتھ لے کر چلنا۔ یہاں مکالمہ ایک تحلیل ہوتی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہاں نام اور حوالے سب غائب ہو جاتے ہیں۔ صرف مکالمہ رہ جاتا ہے۔ یہ انداز رشید امجد کی کہانیوں اور تمام فنی سفر کی ایک بنیادی، مکالماتی پہچان بھی ہے۔

''مَیں جنگلوں میں اکیلا رہ گیا۔ میرے بے نام ساتھی نے مجھ سے پوچھا۔

''اکیلے رہ گئے ہو

میں نے کہا۔ ہاں، مَیں اکیلے پن کے عذاب میں جل رہا ہوں۔''

اِس نے شانے اچکائے۔ مجھے اس کی یہ بے رخی اچھی نہیں لگی۔ مَیں پھر گھنے جنگلوں میں بھٹکنے لگا۔''(۱۶)

بعض اوقات واحد متکلم دوسروں کو مخاطب کرنے کی بجائے اپنے آپ ہی سے مخاطب ہو جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال خارجی زندگی کا خوف، دہشت اور جبر ہے۔ کہ انسان اپنی گفتگو میں اپنی ہی ذات کے اندر سمٹتا چلا جاتا ہے۔ وہ اپنے لئے اپنا اظہار خود بن جاتا ہے۔ اسے خود کلامی کہا جائے گا۔ یوں تو رشید امجد کے اکثر و بیشتر افسانوں میں خود کلامی کا عنصر کسی نہ کسی تناسب میں ضرور موجود ہوتا ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ ''ریت پر گرفت''، ''دریچے سے دور''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''سفر جس سے واپسی نہ ہوئی'' اور ''بند ہوتی آنکھوں میں ڈوبتے سورج کا عکس'' افسانے قابلِ ذکر ہیں۔ افسانہ ''دھند منظر میں رقص'' بھی اسی ضمن میں آئے گا۔

''کیا بات ہے۔ مَیں چیخ کر پوچھتا ہوں۔''

''کچھ نہیں، مَیں صرف یہ دیکھ رہا ہوں کہ مَیں موجود تو ہوں نا۔۔۔''

''مَیں بھی موجود ہوں۔'' مَیں چیخ کر اسے بتاتا ہوں۔۔۔

''مَیں سامنے والی قبر کا کتبہ اٹھا کر آواز دیتا ہوں۔۔۔''کوئی ہے؟''(۱۷)

''میرا نام۔۔۔ میرا نام کیا ہے؟

''میری پہچان۔۔۔ میری پہچان کیا ہے؟

میرے بیوی بچے۔۔۔ میرے بیوی بچے کہاں ہیں؟

میرا گھر۔۔۔میرا گھر کہاں ہے؟''(۱۸)

رشید امجد کی کہانیوں میں مکالموں کے اندر کردار، اس کی تہذیبی روایات، اس کی زبان اور کہانی کی فکری، موضوعاتی فضا گھلی ملی نظر آتی ہے۔

''شرمتی جی نے ہمارے سامنے بھوجن پُرسا''
دیا شنکر نے مجھ سے کہا۔''ماں ایک ساگر ہے۔''
اور اس کی آنکھیں ڈبڈبا گئیں۔۔۔میں رات بھر ماں کے لمس کے دباؤ میں ڈوبا رہا۔''(۱۹)

شناخت اور پہچان کا عنصر مکالموں کو نئی فکری سطح دیتا ہے۔ یہ شناخت فرد، ماحول، کائنات اور زمانے تک پھیل رہی ہے۔ ایسے مکالموں میں اچانک پن، ماحول کی دہشت، خوف، گمان، خدشے تمام عوامل نظر آتے ہیں۔

''مَیں ـــــ مَیں (ہوں۔'' ـــــ مَیں گھبرا کر کہتا ہوں۔
''تم انھیں'' وہ خونخوار نظروں سے مجھے ٹٹولتا ہے ـــــ ''سچ بتاؤ تم کون ہو؟
''مَیں ـــــ مَیں ـــــ مَیں (ہوں۔'' خوف مجھ کو اپنی مٹھی میں جکڑ لیتا ہے۔
نہیں تم (انہیں ہو سکتے (کبھی اپنی پٹاری کھولنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ تم کوئی اور ہو۔''(۲۰)

یہاں واوین کا استعمال محسوساتی شدت کو مزید ابھارتا ہے۔ کبھی فرد کے مکالمے میں اس کے داخلی محسوسات کا مکالمہ، ماحول کا مکالمہ اور پھر اچانک ہی کوئی تیسرا، چوتھا وجود شریکِ گفتگو ہو جاتا ہے۔ ایسا اسی وقت ہوتا ہے۔ جب محسوسات کی شدت بڑھ جائے۔ اور اس شدت میں رفتہ رفتہ داخل، خارج سب شریک گفتگو ہو جائیں۔

''مَیں آسمان کی طرف منہ کر کے خدا کو پکارتا ہوں۔
''اللہ میاں کیا حال ہے؟'' وہ غم ناک نظروں سے مجھے دیکھتا ہے۔
مَیں کہتا ہوں۔ اللہ میاں ہر وقت غم نہ کیا کرو۔ غم کرنے سے صحت خراب ہو جاتی ہے۔''
دفعتاً سارا شہر جاگ اٹھتا ہے۔ اور لوگ دیواروں اور دروازوں سے لاٹھیاں لئے نکلتے ہیں۔
اور میرے پیچھے دوڑنے لگتے ہیں۔ میں آگے آگے دوڑتا ہوں۔ اور چیختا ہوں ـــــ
''اُلّو کے پٹھو۔۔۔ آنکھیں کھولو!'' لیکن وہ آنکھیں بند کئے میرے پیچھے دوڑتے رہتے ہیں۔ اور لحہ بہ لحہ قریب آتے جاتے ہیں۔ میرے پاؤں لڑکھڑانے لگتے ہیں۔

''بیرا کہتا ہے۔چائے تو ٹھنڈی ہوگئی ــــ مَیں دوسری لا دیتا ہوں۔۔۔''(۲۱)

رشید امجد کے مکالموں میں ایک داخلی لچکداری ملتی ہے۔فکر کی گہرائی میں جوں جوں شدّت بڑھتی ہے۔اس کا پھیلاؤ بھی توں توں بڑھتا جاتا ہے۔اسی دوران ہی مکالمے جیسے بہنے لگتے ہیں۔خود رشید امجد کو بھی معلوم نہیں ہوتا کہ یہ بہاؤ کدھر جا رہا ہے۔کون کہاں کھڑا اس بہاؤ کی زد میں آنے لگا ہے۔بات کسی کی تھی۔کنارے کہیں اور جا لگتی ہے۔اور لطف کی بات یہ کہ مکالمے کی فکری فضا،اس کی اکائی اپنی ہی جگہ موجود رہتی ہے۔اس کی چند امثال پیشِ خدمت ہیں۔

''چلو اگر تمھیں معلوم بھی ہو جائے۔کہ وہ کون ہے۔تو پھر تم کیا کر لو گے؟''اس کے دوست نے جاتے ہوئے اس سے پوچھا۔

''مَیں؟''۔۔۔اس نے سر اٹھا کر اپنے دوست سے پوچھا۔واقعی میں کیا کر لوں گا۔واقعی مَیں کیا کر لوں گا۔''اس نے مرشد سے پوچھا۔

مرشد نے اس کی طرف دیکھ کر تبسم کیا۔اور کہا۔کچھ بھی نہیں۔اس لئے کہ خواہش ایک پھدکتی چڑیا ہے۔جو ایک ٹہنی سے اُڑ کر دوسری ٹہنی پر جا بیٹھتی ہے۔

''تو پھر''ــــ وہ سوال بن کر ریزہ ریزہ ہو گیا۔

''پھر یہ کہ تم مجھ سے نہ مِلا کرو۔''وہ دوپٹے کو انگلی پر لپیٹتے ہوئے بولی۔''(۲۲)

''آج دفتر نہیں جانا ــــ''

''آیئے آیئے مسٹر ل آپ کیسے ہیں؟''

''مزاج بخیر،تشریف رکھیے ناں''

''السلام علیکم ــــ بہت دنوں بعد دکھائی دیے۔

''آؤ بھائی،آؤ نا ــــ'

''بیٹے کیسے ہو؟''

''ابو میری کا پیاں ــــ'

''جان آج تو بہت دیر لگا دی آپ نے۔''(۲۳)

مکالموں کا ایک لامتناہی جنگل،لفظ اگتے چلے جاتے ہیں۔

رشید امجد نے خود ہی مکالموں کے اس طریقۂ کار کو ''مکالموں کا لامتناہی جنگل'' کہا ہے۔ جنگل میں ہر شے خودرو ہے۔ گویا یہ مکالمے بھی خارجی اور داخلی سطح پر محسوسات کی رو میں ایک فطری خودروئی کے عمل سے جنم لیتے ہیں۔

افسانہ ''بے چہرہ آدمی''، میں خود کلامی، مکالمہ میں سوالیہ انداز، واوین کا استعمال اور افسانے ''پچھلے پہر کی موت'' میں خود کلامی کے حوالے سے سماجی زندگی کی نمایاں جھلک ملتی ہے۔ کہیں مکالموں میں دورنگی دکھائی دیتی ہے۔ کہیں خود کلامی میں جھنجھلاہٹ اور کہیں طنز کی کیفیت ابھرتی ہے۔

''روحِ عصر۔۔۔ ہمارے دور کی روحِ عصر منافقت ہے۔''

دوسرے نے یہ سن کر پہلے کو گھورا۔۔۔ یہ دراصل انفرادیت پسندی ہے۔ اور یہ بھی ایک نعرہ ہے۔''

''نعرے پر تمھیں سانپ کیوں کاٹ لیتا ہے۔''

''انفرادیت پسندی میں یہ نعرہ ہی تو نہیں۔''

''انفرادیت سے تمھارا کیا مطلب ہے۔ دوسرے نے غرّا کر پوچھا۔ یہ کہ معاشرے سے آنکھیں بند کر کے نام نہاد ذات کے کنویں میں ڈبکیاں لگاتے رہیں؟۔۔۔'' (۲۴)

''مَیں اپنے ذہن پر زور ڈالتا ہوں۔ یہ مسکراتا چہرہ کِس کا ہوسکتا ہے۔ ضرور کسی امیر آدمی کا بیٹا ہوگا۔ مَیں بڑی سڑک کی طرف مُڑتا ہوں۔ چوک پر وہ شخص پھر ملتا ہے۔ کتنے مزے سے چہل قدمی کر رہا ہے۔ شاید اسے کوئی کام نہیں۔ (سوائے گردن اکڑا کر چلنے کے) مَیں پھر اس کے بارے میں سوچتا ہوں۔ اچھا اچھا یہ تو ورکشاپ میں کلرک ہے۔ اچانک مجھے اس پر چڑھا ہوا لیپ اترتا نظر آتا ہے۔'' (۲۵)

افسانہ ''ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ'' اپنے عنوان اور موضوع کی ساخت مکالمہ کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ اس کہانی کا حُسن ہی مکالمہ کے اندر موجود ہے۔ مکالمہ نہ صرف کہانی کی فنی جہت میں مددگار ہے۔ بلکہ موضوع کی فکری گہرائی بھی مکالمے کے اندر پوری طرح موجود ہے۔

مکالموں کی یہاں تین سطحیں نظر آتی ہیں۔ ایک سطح جس کا سِرا تلمیح اور حقیقی واقعہ سے وابستہ ہے۔ دوسرا روحِ عصر سے منسلک ہے۔ جبکہ تیسری سطح سے موضوع کی مجموعی فکری لہر ابھرتی ہے۔ یہاں مکالموں میں آفاقی عنصر پیدا

ہوجاتا ہے۔

روحِ عصر کے حوالے سے

''تو پھر یہ کون ہے؟'' وہ چپکے سے اس کے بدن کو چھوتا ہے۔لیکن ہابیل اپنا آپ چُرا لیتا ہے۔قابیل کو اس میں وہ مانوس مہک نہیں آتی۔'' (۲۶)

یہاں مکالمے کی ادائیگی میں ہماری محسوساتی حِسیں بھی بیدار ہوتی ہیں۔جو کیفیت میں یقین کا رنگ بھی پیدا کرتی ہیں۔

اور مکالموں میں جہاں تک موضوع کی مجموعی فکری لہر کا تعلق ہے۔تو اس کی عکاسی اس طور نظر آتی ہے:

''ہابیل مَیں تمھاری طرح نہیں بھاگوں گا۔مَیں اسی تڑخے ہوئے چہرے کے ساتھ اس کے پاس جاؤں گا۔اس سے کہوں گا۔کہ وہ اپنے بند چشمے کھول دے۔لیکن یہ چہروں پر جالے بننے والا ہے کون؟'' (۲۷)

مہدی جعفر اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''افسانہ ''ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ'' کی ساری بنت تلمیحاتی ہے۔ ــــــ۔رشید امجد تلمیح کے ذریعے، آج کی بے معنویت کی جو صورتِ حال ہے۔اسے معنی کی جو صحیح صورتِ حال ہونی چاہیئے۔ سے ٹکرا دیتے ہیں۔ وہ معنی کی نئی دنیا کو Visualise کرتے ہیں۔'' (۲۸)

رشید امجد کے یہاں آواز کی ایک دنیا آباد ہے۔آواز انھیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔کھینچتی ہے۔اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہے۔غور و فکر پر آمادہ کرتی ہے۔آواز رشید امجد کا ایک تخلیقی آلہ اور اس کا بڑا توانا محرّک بھی ہے۔موضوع، اسلوب، حتیٰ کہ مکالموں میں بھی آواز بذاتِ خود مکالمہ کرتی نظر آتی ہے۔اس کا ایک وجود ہے۔احساس ہے۔فکر ہے۔اور کبھی آواز بغیر وجود کے فضا میں تحلیل ہو کر مکالمہ کرتی ہے۔

''ہمارے سروں پر آوازوں کے بادل تیرتے ہیں۔

ایک آواز ـــــ ''مَیں تمھارے ساتھ کیا سلوک کروں؟''

دوسری آواز ـــــ ''وہی، جو ایک بادشاہ دوسرے بادشاہ کے ساتھ کرتا ہے۔'' (۲۹)

''ایک آواز سنائی دیتی ہے۔کون؟

''ایک آواز — بغیر وجود کے ایک آواز

''کون؟''

''ایک آواز — ایک آواز

آواز ایک چھناکے کے ساتھ ساحل پر، گرتی ہے۔اور جسم میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

''کون؟'' — آواز سے وجود اور وجود سے پھر آواز بن جانے کا کھیل۔''(۳۰)

مکالموں کے اندر یقین اور بے یقینی کی بھی دو صورتیں ہیں۔ایک بے یقینی جو خارجی سطح پر ہے۔بے شمار افسانوں میں اس صورتِ حال کا احساس ہوتا ہے۔

''اسے تو آگ ہی لگ گئی۔تم زمین پر تو کھڑے ہی نہیں۔تمھیں شہر کس طرح نظر آئے۔کیا کہا۔وہ بوکھلا گیا۔مَیں زمین پر نہیں تو کیا ہوا میں کھڑا ہوں'' — ہاں — ہوا ہی میں کھڑے ہو — وہ لفظوں کو چبا چبا کر بولا۔''(۳۱)

دوسری بے یقینی جو داخلی سطح پر مکالموں میں دکھائی دیتی ہے۔یہ داخلی محسوسات کے حوالے سے تأثر کا گہرا رنگ جماتی ہے۔

''مَیں — مَیں ہوں! اِس نے چپکے سے اپنے آپ سے پوچھا — مَیں کون ہوں؟''
مگر اسے کوئی جواب نہ ملا۔مَیں؟ — اس نے پھر کچھ کہنا چاہا۔ذہن پر زور دیا۔مگر کچھ یاد نہ آیا۔دھندلائیوں میں ہاتھ پیر مارتے بس اتنا یاد آیا۔کہ لوگ ایک تابوت اٹھائے جا رہے تھے۔''(۳۲)

جب وہ غور و خوض کے عمل سے باہر آتے ہیں۔تو مکالموں کی سطح استدلالیہ ہو جاتی ہے۔

''اس نے کہا — ''دریا کی یہ حالت ہو۔تو تنکا کر بھی کیا سکتا ہے۔'' مرشد نے سر ہلایا۔ٹھیک کہتے ہو۔زوال جب ایک منہ زور سیلاب کی شکل اختیار کر لے۔تو اسے چھوٹے چھوٹے پتھروں سے نہیں روکا جا سکتا۔اس کے لئے ایک بڑی فکر اور بڑی دانش کی ضرورت ہوتی ہے۔اور ہم تو ایک فکری خلاء میں ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔فکر و دانش کو کیا ہوا۔''
فکر و دانش کو کچھ نہیں ہوا۔ہم ہی IMMUNE ہو گئے ہیں۔''

اس نے کہا —— تو پھر ہم یہ مکالمہ کس لئے کر رہے ہیں؟''
مرشد مسکرایا۔'' پھسلتی ڈھلوان پر اپنے قدموں کے جمے ہونے کے احساس کو برقرار رکھنے کے لئے۔۔۔۔'' (۳۳)

اور جب یہ فکری گہرائی روحانی سرحدوں کو چھوتی ہے تو مکالموں کی داخلی سطح کچھ کی کچھ ہو جاتی ہے۔

''مرشد نے کچھ دیر تدبّر کیا۔ پھر بولا۔ نیکی کا عمل بہت لمبا ہوتا ہے۔ اور سچ نسل در نسل چلتا ہے۔''

''شاید اسی لئے مٹھاس کڑواہٹ میں بدل جاتی ہے۔''

مرشد نے اسے گھورا —— ''تم ایک ایسے سرکش گھوڑے پر سوار ہو۔ جس کی باگیں تمھارے ہاتھ میں نہیں۔''

اس نے اثبات میں سر ہلایا۔'' جہاں رکنا چاہتا ہوں۔ وہاں رُک نہیں سکتا۔ اور جہاں نہیں رکنا چاہتا، وہاں رکنا پڑتا ہے۔

''بس یہی تمھارا المیہ ہے۔ تم لمحہ سے گریزاں ہو۔'' (۳۴)

بعض اوقات مکالماتی سطح پر کرداروں کا نفسیاتی پرتو ابھرتا اور اس لمحہ کردار کی ذہنی کیفیت اور نوعیت کو چھوتا ہوا گزر جاتا ہے۔

''اچھا —— لیکن وہ تم لوگوں کو ملی کہاں؟''
مارکیٹ میں اپنے میاں کے ساتھ۔
کیسا ہے۔ اس نے ڈرتے ڈرتے پوچھا۔
''بڑی خوبصورت جوڑی ہے۔'' بیوی کی نظریں مسلسل اس پر جمی ہوئی تھیں۔'' (۳۵)

تمثیل اور تلمیح بھی کہانی کی ادائیگی کے مؤثر آلے ہیں۔ رشید امجد نے انھیں خوبی اور کمالِ مہارت سے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ یہ دونوں طریقۂ کار اس وقت خاص طور پر مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ جب موضوع میں فکر کی گہرائی، اخلاقی عناصر اور دینی اقدار کا ذکر مقصود ہوتا ہے۔ اس وقت یہ طریقۂ کار مؤثر، جامع اور اختصار کا بھی حامل نظر آنے لگتا ہے۔ تمثیل کہیں یک رُخی نظر آتی ہے۔ اور کہیں تمثیلی رنگ پوری کہانی میں سیّال مادے کی صورت بہتا نظر آتا ہے۔ یہ صورتِ حال تلمیح کی بھی ہے۔ ان دونوں پیرایۂ بیان میں کہانی کا مجموعی تاثر تین حوالوں سے عام طور پر

دکھائی دیتا ہے۔ایک حوالہ حقیقی ہوتا ہے۔ جو اصل وقوعہ سے بندھا نظر آتا ہے۔دوسرا حوالہ رشید امجد کا اپنا عصری زاویۂ نگاہ ہے۔جس کی وضاحت انھیں مقصود ہے۔تیسرا حوالہ جو کسی قدر غیر محسوساتی سا رہتا ہے۔لیکن اپنا ایک تأثر ضرور چھوڑ جاتا ہے۔یہ تأثر قاری کے ذہن پر غور و فکر کی ہلکی سی جنبش پیدا کرتا اور گزر جاتا ہے۔یہی جنبش وہ فکری ترسیل ہے جو قاری تک تلمیح اور تمثیل کے ذریعے افسانہ نگار کو پہنچانا مقصود تھی۔

روایت کو جب اصل لوگوں کی بجائے کسی دوسرے شخص کی زبان سے اس طور ادا کیا جائے۔کہ اس میں کردار کی ظاہری اور داخلی کیفیات کی عکاسی بھی ہو۔تو بیان کی اس ٹیکنیک کو 'ہمہ داں راوی' کہتے ہیں۔افسانے ''بے پانی کی بارش''، ''بُجھی ہوئی پہچان'' اور ''بیکسی پرواز'' کو ہم اس ٹیکنیک سے مماثل کر سکتے ہیں۔

نثری نظم کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی پیوندکاری بھی عبارت میں موضوع کی وضاحت اور گہرے تأثر کو نمایاں کرنے میں مددگار رہتی ہے۔اس سے اختصار اور جامعیت کی خصوصیت بھی پیدا ہوتی ہے۔افسانے ''نارسائی کی مٹھیوں میں''، ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ''، ''لا = ؟'' اور ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص'' اس سلسلے کی اہم کڑیاں ہیں۔

بیرا، جو رشید امجد کی کہانیوں کا ایک اہم کردار ہے۔اور خاص طور پر وہ کہانیاں، جو ستّر کی دہائی میں لکھی گئیں۔ یہاں بیرے کے ساتھ فرد کے مکالمے فرد کی ذہنی اور داخلی سطح کے مکمل ترجمان ہیں۔یہ ترجمانی ظاہری اور داخلی دونوں سطح پر نظر آتی ہے۔پس منظر میں فرد کی معاشرتی فضا بھی پوری طرح عیاں ہے۔

''چائے'' وہ پوچھتا ہے۔میں جواب دیے بغیر اسے تکتا رہتا ہوں۔بس تکتا ہی رہتا ہوں۔

وہ کچھ دیر مجھے گھورتا رہتا ہے۔پھر کہتا ہے۔

''صاب، ایک بات پوچھوں؟''

''پوچھو''

وہ کچھ تذبذب میں رہتا ہے۔پھر کہتا ہے ''آپ کا گھر کہاں ہے؟''

میں نفی میں سر ہلاتا ہوں۔

''کسی دوسرے شہر میں؟''

میں نفی میں سر ہلاتا ہوں۔

''کہیں بھی نہیں' وہ بے یقینی سے کہتا ہے۔''آپ کے رشتہ دار تو ہوں گے۔کہیں نہ کہیں؟''

''کوئی بھی نہیں' آپ کی ماں' مَیں نفی میں سر ہلاتا ہوں۔''اور بہن بھائی''۔مَیں پھر نفی

میں سر ہلاتا ہوں۔۔۔‘‘(۳۶)

رشید امجد کے مکالموں کی ایک اور خوبی برجستگی اور فطری پن ہے۔ جذبہ، خیال اور الفاظ یہاں اکائی بن جاتے ہیں۔

’’ہم دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر ٹھٹھک گئے۔ ایک لمحے کے لئے لگا۔ جیسے مَیں بارش میں بھیگا برآمدے کے کونے میں دبکا کھڑا ہوں۔ وہ میرے پاس سے گزر رہی ہے۔

گزری۔۔۔رُکی اور مڑی

’’کیسے ہیں؟‘‘

’’آپ کیسی ہیں؟‘‘

’’جی رہی ہوں۔۔۔‘‘

’’مَیں تو جی بھی نہیں رہا، ابھی تک اسی پچھلی سیٹ پر بیٹھا تمھارے مُڑ کر دیکھنے کا انتظار کر رہا ہوں۔‘‘

’’تم خود ہی اتر گئے تھے‘‘

’’کیا کرتا، جہاں مَیں رہتا تھا۔ وہاں کیچڑ بہت تھی۔‘‘

’’یہ کیچڑ کیا، مَیں تو تمھارے ساتھ موت کی دلدل میں بھی اترنے کے لئے تیار تھی۔‘‘

مجھے یوں لگا۔ جیسے دفعتاً تیز بارش شروع ہو گئی ہے۔ اور کاغذ سے بنا ہوا شخص بھیگ بھیگ کر گلا جا رہا ہے۔۔۔‘‘(۳۷)

رشید امجد کے وہ افسانے، جن میں وقت کی ابدی اور لافانی طاقت کا موضوع سمویا گیا ہے۔ جہاں مقام ایک ہے۔ وقت دو حصوں میں تقسیم ہو گیا ہے۔ ایک ماضی کے حوالے سے جہاں اس وقت کی مخصوص تہذیب اور ان کے کردار زندہ ہیں۔ دوسرا زمانہ حال، جہاں کردار اپنی تہذیب اور اس کی شناخت لئے ہوئے ہے۔ ایک ہی لمحہ میں وقت کی تقسیم، تہذیبوں کا ٹکراؤ، سب سے زیادہ مکالموں کے ذریعے ہی ابھرتا ہے۔

’’لیکن‘‘ اس نے کچھ کہنا چاہا۔

اسی وقت بگل کی آواز بلند ہوئی، ایک سایا تاریکی میں سے لپک کر ان کے پاس آیا۔

’’گوہر جان جلدی کرو۔ وہ ادھر ہی آ رہے ہیں۔‘‘ گوہر جان گھبرا کر دو قدم پیچھے ہٹ گئی۔

''چلے جاؤ'' خدا کے لئے کہیں چھپ جاؤ۔۔۔۔۔''خدا کے لئے'' ـــــ وہ گوہر جان کے نرم ہاتھوں کے دباؤ سے یوں پیچھے ہٹا، جیسے کسی طاقتور ہاتھ نے اسے دور دھکیل دیا ہو۔

''ابو۔کہاں کھو گئے'' ـــــ بیٹے نے اس کا ہاتھ زور سے جھٹکا۔اس نے گھبرا کر آنکھیں کھولیں۔''(۳۸)

افسانہ ''دن صدیوں کی دوری میں'' بھی اسی موضوع کی سچائی اور وضاحت مکالموں کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔

''مراد خان ہاتھ کے اشارے سے سب کچھ روک دیتا ہے

''دوسری کہاں ہے؟''اس کی گرج دار آواز گونجتی ہے۔

محفل میں سناٹا چھا جاتا ہے۔

''کہاں ہے وہ'' ـــــ

کوئی کچھ نہیں بولتا۔۔۔۔

مراد خان۔۔۔۔تیزی سے خنجر نکال کر مجھ پر لپکتا ہے۔درد کی ایک ٹیس ـــــ مَیں اپنے سینے پر ہاتھ رکھ لیتا ہوں۔میرا بیٹ مین مجھ پر جھکتا ہے۔اور کہتا ہے۔صاحب جی،مَیں پہلے ہی آپ کو کہتا تھا۔کہ رات کو کھنڈر کی طرف نہ جایا کریں۔۔۔۔''(۳۹)

مجموعی طور پر رشید امجد کے مکالموں کی بنت میں کردار کی داخلی کیفیات،روحِ عصر،شعور اور لاشعور کی دنیائیں اور خواب وخیال کی تہہ داریاں گھلی ملی ہوئی ہیں۔

حواشی

۱۔ مکھن کا بال، کاغذ کی فصیل مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات) ص،۲۲،۲۳

۲۔ '' آدھے دائروں کا نوحہ''، ''کاغذ کی فصیل'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے (کلیات) ص،۳۴

۳۔ ایضاً ص،۲۷

۴۔ ''کاغذ کی فصیل''، ایضاً ص،۴۷

۵۔ ''ٹوٹی ہوئی دیوار''، ایضاً ص،۵۶

۶۔ ''اندھی رات کا درد''، ایضاً ص،۶۳

۷۔ ایضاً ص،۶۳

۸۔ ''دہلیز کا دکھ''، ایضاً ص،۸۶

۹۔ ممتاز شیریں۔ ''تکنیک کا تنوع ناول اور افسانہ میں''، معیار، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص،۵۰

۱۰۔ Dictionary of world literary terms, Edited by Joseph T. Shipley with the collaboration of 250 scholars and other authorities, London, 1955.

۱۱۔ ''سیاہ ہوتا دن''، گمشدہ آواز کی دستک، ص،۲۲۷

۱۲۔ وزیر آغا، ''نئے تناظر''، لاہور، ص،۱۹

۱۳۔ وزیر آغا، بے زار آدم کے بیٹے، اوراق سالنامہ، ۱۹۸۲ء

۱۴۔ ''لیمپ پوسٹ''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص، ۱۳۰

۱۵۔ ''دور ہوتا چاند''، ایضاً ص، ۱۵۰

۱۶۔ ''پونے آدمی کی کہانی''، ایضاً ص،۱۷۶

۱۷۔ ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۳۹۱

۱۸۔ ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' ایضاً ص،۴۹۲

۱۹۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص، ۲۰۸

۲۰۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۲۸

۲۱۔ ''جلاوطن''، ایضاً ص،۲۵۸

۲۲۔ ''نارسائی کی مٹھیوں میں''، ''ریت پر گرفت''، ایضاً ص،۲۸۹

۲۳۔ ''دھند منظر میں رقص''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ایضاً ص،۵٦٦

۲۴۔ ''بے چہرہ آدمی''، ''بے زار آدم کے بیٹے''، ایضاً ص،۱۵۷

۲۵۔ ''کالے لفظوں کا پُل صراط''، ایضاً ص،۱٦۷

۲٦۔ ''ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ''، ایضاً ص،۲٦۹

۲۷۔ ایضاً ص،۲۷۴

۲۸۔ مہدی جعفر، رشید امجد کی کائنات، چہار سُو، ص،۳۵

۲۹۔ ''سنّاٹا بولتا ہے''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۳۸٦

۳۰۔ ''میلہ جو تالاب میں ڈوب گیا''، ایضاً ص،۳۹۹

۳۱۔ ''دھند ریت''، ''سہ پہر کی خزاں''، ایضاً ص،۴۴٦

۳۲۔ ''گملے میں اُگا ہوا شہر''، ایضاً ص،۳۸۰

۳۳۔ ''سمندر مجھے بلاتا ہے''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ایضاً ص،٦۴٦، ٦۴۷

۳۴۔ ایضاً ص،٦٦۴

۳۵۔ ایضاً ص،٦۴۸

۳٦۔ ''جلاوطن''، ''بے زار آدم کے بیٹے'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' (کلیات)، ص،۲۵۷

۳۷۔ ''ہوا کے پیچھے پیچھے''، ''شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد''، ایضاً ص،۸۱۷

۳۸۔ ''تلاش''، ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ص،۴٦

۳۹۔ ''دن صدیوں کی دُوری''، ایضاً ص،۹۰، ۹۱

باب ہشتم

نتائج واثرات

۱۔ موضوعات کا مجموعی جائزہ (انفرادی، اجتماعی، نفسیاتی، آفاقی)

۲۔ اسلوب کی مجموعی صورتِ حال (ایک جائزہ)

۳۔ رشید امجد کی کردارنگاری کا مجموعی جائزہ

موضوعات کا مجموعی جائزہ

انفرادی موضوعات:

ابتدا میں فرد کی زندگی رشید امجد کے افسانوں میں ذاتی و انفرادی حوالوں سے ابھرتی ہے۔ یہی معاشرہ، اس کا خارجی اور داخلی تضاد اسے پیش نظر ہے۔ طبقاتی تقسیم، معاش و روزگار، خانگی مسائل، ذہنی انتشار اس کی گزرگاہ ہے۔ ''کاغذ کی فصیل'' اور ''گمشدہ آواز کی دستک'' کے وہ افسانے جو ساٹھ اور ستر کی دہائی کے دوران لکھے گئے۔ اسی صورتِ حال کے عکاس ہیں۔ دیہاتی ماحول کی عکاسی، خودساختہ رسم ورواج کی پابندی وغلامی، چوہدری طبقے کی خودمختاری جیسے موضوعات سے ہی فرد کی ذہنی کیفیت کا انتشار جنم لیتا ہے۔ وہ طبقہ بھی ساتھ ساتھ منظر پر ابھرتا ہے۔ جو اپنی عزتِ نفس بچانے کی خاطر قدم قدم پر کٹتا اور مرتا ہے۔ یہاں زندگی بازاروں، سڑکوں اور تھڑوں پر بکھری ہوئی ہے۔ جو اس کی اور بجنل صورت ہے۔ معاشرتی زندگی کا ڈھانچہ، کھوکھلا ہے۔ جہاں کھوٹے سکوں کا کاروبار ہو وہاں وہ فرد جو عیال داری کا بوجھ اٹھائے پھرتا ہے۔ کیسے اور کیونکر جئے گا؟ یہ سوال یہیں سے ابھرنے لگتا ہے۔ چنانچہ ''بے زار آدم کے بیٹے'' میں اس فرد کی فرسٹریشن، داخلی گھٹن، ٹوٹ پھوٹ، ماحول سے ٹکراؤ نہ صرف نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ بلکہ اس کے اندر مایوسی، ناامیدی، خوفزدگی کے عناصر بھی جنم لینے لگتے ہیں۔

فرد جس ماحول میں زندہ ہے، وہاں رشتوں کی پائمالی، اخلاقی قدروں کا زوال زور پکڑ رہا ہے۔ چنانچہ فرد کا غم و غصہ، ناراضگی اور ماحول سے متصادم سوچ کا رنگ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ ہر فرد اور ہر رشتے سے اس کا اعتبار ختم ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ ہر شے بے معنی اور ہر چہرہ اس کے سامنے بے شناخت ہے۔ اس دور میں موت اور زندگی کا کم وبیش ایک ہی مفہوم ہے۔ وہ سماج کی منفی قدروں پر طنز وتنقید کرتا ہے۔ یہاں شناخت کا ایک حوالہ ابھرتا ہے کہ وہ کون ہے؟۔ کیسے؟۔ کہاں؟ اور کیونکر زندہ ہے۔ یہیں سے درحقیقت تلاش کا ایک غیر محسوساتی سفر بھی شروع ہوجاتا ہے۔ اور فرد کے اندر درپردہ وہ امکانات بھی ابھرنے لگتے ہیں۔ جو اسے اپنی داخلی تخلیقی قوتوں کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن فرد کے اندر ٹکراؤ اور تصادم کی جو کیفیت ہے۔ وہ ہر لمحہ تغیر پذیری کی حالت میں رہتی ہے۔ خواب کی دوسطحیں نمو پذیری کی حالت میں رہتی ہیں۔ ایک وہ خواب جو حقیقی ماحول سے متعلق ہیں۔ جو ڈراؤنے ہیں۔ جو دہشت بن کر شعور اور لاشعور کے اندر اتر رہے ہیں۔ دوسرے خوش آئند خوابوں کا تصور، جس کا تعلق تخیل سے تو ہے۔ لیکن ان کا ظہور منتشر الخیال معاشرے میں ممکن نہیں۔ یہاں زندگی بوجھل اور موت ایک پناہ گاہ کے طور پر ابھرتی ہے۔ موت کے تصور کو فرد کے ساتھ اس طور وابستہ دکھایا گیا ہے۔ کہ وہ اس کے اندر بھی ہے۔ اور باہر بھی۔ حقیقت میں بھی ہے اور خیال میں بھی۔ وہ اسے اوڑھنا بچھونا بنائے ہوئے ہے۔

اجتماعی موضوعات:

اجتماعی موضوعات کے نمایاں حوالوں میں سیاسی وعصری انتشار سب سے نمایاں ہے۔ جو خارجی جبر کے حوالے سے ابھرتا ہے۔اس جبر کو رشید امجد نے ممکنہ حد تک فرد سے متصادم ہوتے دکھایا ہے۔فرد اور اس جبر کے درمیان جو کش مکش ہے۔وہ اپنے طور پر بڑی بھرپور ہے۔یہ جبر نہ صرف فرد کے مادی وجود کو بکھیر رہا ہے۔ بلکہ اس کے حواس کو بھی مفلوج کرنے میں سرگرداں ہے۔ جبکہ فرد اس سے نبرد آزما ہونے میں اپنی ہر صلاحیت اور قوت کو آزماتا ہے۔ اسے اپنی آزادی/آزادانہ سوچ اور اس کا تحفظ ہر قیمت پر عزیز ہے۔ یہاں قبر اور موت کے حوالوں کو وہ بطور سیاسی جبر پیش کرتا ہے۔اور اس تاریک ماحول میں جہاں چاروں طرف حکمِ زباں بندی ہے۔وہ شناخت کے اجتماعی موضوع کو ایک مسئلے کی صورت اٹھاتا ہے۔وہ اخلاقی اور تہذیبی قدروں کے سوال کو ابھارتا ہے۔ یہ معاشرہ، اس کا کلچر، اس کے خدوخال جس تیزی سے گم ہو رہے ہیں۔وہ اس اجتماعی گمشدگی کا نوحہ خواں ہے۔لیکن ناامیدی کی بجائے وہ تلاش وتسخیر کے راستے کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ تلاشِ ذات کی بھی ہے۔اور کائنات کی بھی۔''بے زار آدم کے بیٹے'' میں اس تلاش کے زاویے نمایاں ہونے لگتے ہیں۔اور اس کا پتہ ملتا ہے کہ فرد مشاہدہ، مطالعہ اور شعور وآگہی کے اندر اترنے لگا ہے۔وہ دوئی کی تلاش میں ہے۔''اَن نون'' کو پانا چاہتا ہے۔یہ دونوں حوالے، دونوں سمتیں متوازی چلتی ہیں۔خارجی جبر اور۔۔۔داخلیت کا سفر۔

افسانوی مجموعہ ''ریت پر گرفت'' اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔کہ یہاں تلاش ذات وکائنات میں مشاہدے سے زیادہ تجرباتی سطح متحرک ہے۔اپنے آپ سے مکالمہ، اپنے اندر کے وجود سے مکالمہ، فطرت اور اس کے اسرار ورموز سے مکالمہ بڑھ رہا ہے۔یقین کی طرف پیش قدمی ہے۔مرشد کا کردار پہلی مرتبہ اس مجموعے میں افسانہ ''نارسائی کی مٹھیوں میں'' ابھرتا ہے۔یہ وہی مرشد ہے۔جو پہلے ''اَن نون'' تھا۔ذات کے اندر ذات بنا ہوا تھا۔خارجی وجود کی ٹوٹ پھوٹ سے یہ داخل کی روحانی اور وجدانی سطح سے جنم لیتا ہے۔یہ انسان کے اندر کی بصیرت اور بصارت کی روشنی اور بشارت ہے۔

بقول علی حیدر ملک:

''ریت پر گرفت'' میں فلسفۂ وجودیت رشید کا خاص موضوع ہے۔۔۔''(۱)

مجموعہ ''ریت پر گرفت'' میں فرد کا ایک Balanced Mind ابھرتا ہے۔نگاہ میں تجزیہ وتحلیل کا عنصر بڑھ رہا ہے۔محض سخت گیری اور انتشار کی فضا میں اب وہ ٹوٹ پھوٹ نہیں جو ''بے زار آدم کے بیٹے'' میں غالب نظر آتی ہے۔لیکن

مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں'' کے سارے افسانے سیاسی جبر کی شدت میں لکھے گئے ہیں۔ یہاں فرد پر اس جبر کا ردِعمل بڑا نمایاں اور شدید ہے۔ برہمی اور عدم تحفظ کی فضا بھی Increase ہوئی ہے۔ یہاں جبر کی شدت اور نوعیت کا اظہار محض وقتی اور ہنگامی ہی نظر نہیں آتا۔ بلکہ سلسلے وار تاریخی واقعات وعوامل کے پس منظر میں اس کے اسباب و جواز نظر آتے ہیں۔ یہاں مجموعی صورتِ حال تاریک اور گھمبیر ہے۔ موت، قبر، جنازہ اور قبرستان کے حوالے مکمل طور پر سیاسی انتشار کے آئینہ دار ہیں۔ یہ موضوعات ان کے مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی'' میں بھی نمایاں ہیں۔ شناخت اور تلاش کا سفر جاری ہے۔

نفسیاتی موضوعات:

نفسیات کا تعلق انسان کی داخلی شخصیت کے ساتھ ہے۔ بلکہ اس داخلی شخصیت کا تجزیہ ہے۔ یہ موضوع بھی ان کے فنی سفر کا ایک اہم ترین حوالہ ہے۔ نفسیاتی پہلو خارجی عوامل سے تحریک پا کر داخلی وجود سے تشکیلی و تکمیلی مرحلے طے کرتا ہے۔ رشید امجد نے اس ضمن میں فرد کے داخلی وجود، اس کے شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی سطحوں کو چھوا ہے۔ فرد انھی عوامل کے باعث خود کلامی، خواب اور حقیقت کے واہموں میں بھی مبتلا نظر آتا ہے۔ خود کلامی، خواب اور واہمہ ان کے تمام فنی سفر میں ایک سیّال اور زیریں سطح پر بہتا نظر آتا ہے۔ یہ خارج سے تصادم کی ایک شدید نوعیت ہے کہ فرد اپنے تمام سوالات کا جواب اپنے اندر سے ہی طلب کرتا ہے۔ وہ یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ جو انہونی اس کے سامنے ہے۔ وہ حقیقی ہے یا خیالی۔ کہاں، کیا گڑ بڑ ہے؟ ۔۔۔ وہ اپنے اندر کی دنیا کا ہر خانہ ٹٹولتا ہے۔

جنس کا موضوع فرد کے حوالے سے اس طور نفسیات سے متعلق ہے کہ ابتدا میں ''کاغذ کی فصیل'' اور ''گمشدہ آواز کی دستک'' کے وہ افسانے جو ساٹھ رستر کی دہائی میں لکھے گئے۔ ''جنس'' ناپختہ ذہن نوجوان کی جنسی گھٹن اور ذہنی انتشار کے حوالے سے ابھری ہے۔ لیکن یہ موضوع جنسی خیالات کو برانگیختہ کرنے سے زیادہ زندگی کے ایک ضروری مگر متوازن رویے کے حوالے سے ابھرا ہے۔ وہ رویہ ہے جو اخلاقی قدروں اور ضابطوں کی اوڑھنی لئے ہوئے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس موضوع کو برتتے ہوئے رشید امجد کے یہاں کہیں بھی بے اعتدالی اور بے راہ روی دکھائی نہیں دیتی۔ اور نہ ہی اس موضوع کو وہ اپنے دیگر موضوعات کی طرح ابتدا سے اب تک کی کہانیوں میں پیشِ نظر رکھے ہوئے ہیں۔ یہ موضوع زیادہ تر ان کے دورِ اوّل کی کہانیوں میں نظر آتا ہے۔

آفاقی موضوعات:

یہ وہ موضوعات ہیں جو ابتدا سے اب تک کے فنی سفر میں مسلسل ارتقاء پذیر ہیں۔ زندگی، آفاق، کائنات، اس کے ازلی وابدی سوالات و اسرار ان کے عنوانات ہیں۔ زندگی اور موت کی حقیقتیں، وقت کا تصور، شناخت کا روحانی اور آفاقی پہلو اور ان کے حکیمانہ اور فلسفیانہ موضوعات اور ان سے متعلق مخصوص نقطۂ نظر اسی زمرے میں آتا ہے۔ یہ تمام نکات اور موضوعات اگرچہ ان کے ابتدائی زمانے کے افسانوں میں بھی کسی نہ کسی صورت موجود ہیں۔ لیکن ''ریت پر گرفت'' اور ''پت جھڑ میں خود کلامی'' کے افسانوں سے ان کی مخصوص سمتوں کا تعین ہونے لگتا ہے۔ ان افسانوں میں زندگی، تسخیرِ ذات، کشف و وجدان کی حقیقت وصداقت کا ایک فکری شعور ابھرتا ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں یہ عناصر نمایاں اور واضح ترین صورت میں سامنے آئے ہیں۔ قبر، موت اور وقت کا تصور ایک اکائی اور ازلی صداقت کے طور پر دکھائی دیتا ہے۔ فنا اور بقا کا موضوع باقاعدہ طور پر ان کہانیوں میں ایک فکری نظام کو تشکیل دیتا ہے۔ مرشد کا کردار۔ تصوف کے حوالے سے فرد کے سامنے روحانی تجربوں اور مشاہدوں کی دنیا کے در کھولتا ہے۔ ''وقت'' دو حوالوں سے یہاں سامنے آتا ہے۔ اس کی خارجی جہت موت کا حوالہ بنتی ہے۔ اور داخلی جہت حیاتِ ابدی کا اعتراف بنتی ہے۔ یہ مجموعہ ان تمام موضوعات کے حوالے سے اس طور بھی اہم ہے کہ رشید امجد کے صوفیانہ اور فلسفیانہ موضوعات میں ان کا نقطۂ نظر بحیثیت ایک سائنس دان اور دانشور کے بھی دکھائی دیتا ہے۔ اور مسلسل ارتقائی عمل میں مجموعہ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' میں یہ نقطہ نظر مزید پختگیٔ نظر کا حامل بن جاتا ہے۔ اب زندگی نہ تو موت کے مترادف ہے اور نہ موت محض خارجی جبر اور سیاسی انتشار کا نام۔ اب موت اور زندگی باہم متصادم ہیں۔ کائنات کی ایک ازلی اور ابدی سچائی نظامِ قدرت اور اس کا ایک فطری سسٹم۔ وہ اب قوموں کے زوال کے محض نوحہ خواں نہیں رہتے۔ بلکہ تاریخ داں کی حیثیت سے فرد اور معاشرے کے اسباب، واقعات اور نتائج بیان کرتے ہیں۔ فرد اپنی تمام تر داخلی اور تخلیقی قوتوں سے نہ صرف آگاہ ہو جاتا ہے۔ بلکہ اسے داخلی زندگی کے اسرار اور اس دنیا کی اہمیت کا گہرا شعور بھی حاصل ہو رہا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اسے وہ منطقی نقطۂ نظر بھی ہاتھ لگتا ہے۔ جو کائنات اور اس کی ہر تخلیق کے آغازِ سفر سے اختتام تک کے مرحلوں کا تجزیہ اور ہونے نہ ہونے کا جواز فراہم کرتا ہے۔

یہاں تک رشید امجد کے موضوعات کا فرد اور معاشرے کے حوالے سے خارج سے داخل تک کا سفر ہے۔ تلاشِ حقائق ہے۔ اور شعورِ حقائق بھی۔ حقیقت سے ماوراء کی تلاش و جستجو ہے۔

ان تمام موضوعات کے حوالے سے ان کے اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''

ایک بار پھر ماوراء اور داخلی سمت سے زندگی کے ٹھوس حقائق کی طرف مراجعت ہے۔لیکن یہ مراجعت کلّی نہیں، جزوی ہے۔ بلکہ زندگی کے ٹھوس اور مابعد الطبعیاتی تصورات گھلے ملے ہیں۔ یہاں وقت کا تصور نہ صرف نمایاں صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ بلکہ منفرد بھی ہے۔اس سے پہلے ''وقت'' کی جن دو جہتوں کا داخل اور خارج کے حوالے سے ذکر ہوا ہے۔اس کی یہ دونوں صورتیں اب عملی طور پر کہانی کے واقعات کا تانہ بانہ بنتی ہیں۔ظاہری سطح جو سیّال ہے۔ ہر شے اپنے ساتھ بہا کر لے جاتی ہے۔دوسری صورت جو داخلی ہے۔ٹھوس اور دائمی ہے۔وہ تاریخ کا ہر واقعہ، ہر رویہ، ہر کردار اپنی زد میں لے لیتی ہے۔اس کی گرفت ان پر اتنی مضبوط ہو جاتی ہے۔کہ پھر یہ تمام کے تمام وقت کی گزرگاہوں سے نکل کر ہر لمحہ جاوداں نظر آتے ہیں۔مقام، کیفیت اور تمام صورتِ حال ایک جیسی رہتی ہے۔کردار کبھی حال اور کبھی ماضی میں اپنے مخصوص تہذیبی رویوں کے ہمراہ نظر آتا ہے۔اب وقت کا تصور ماضی کے تجربات کی روشنی میں منصف کی صورت میں بھی جلوہ گر ہے۔

رشید امجد کی موضوعاتی سطح پر اب تک کے افسانوں میں کہیں بھی دم توڑتی کیفیت کا احساس نہیں ہے۔نہ تھکن، نہ جمود، نہ ٹھہراؤ اور نہ قیام کی حالت فرد ابھی بھی اپنے خارج سے متصادم ہے۔ بے یقین ہے۔مگر نا امید اور بے حوصلہ نہیں۔سماج کو واضح طور پر ہدف تنقید بناتا ہے۔ناہموار معاشرہ اور بے اعتدال ماحول اسے اب بھی قابلِ قبول نہیں۔ انسانی اقدار کی تلاش کا سفر ہنوز جاری ہے۔اب علامتی حوالوں سے زیادہ بیانیہ انداز پھر پلٹ رہا ہے کیونکہ موضوع کے حوالے سے پھر داخل سے خارج کی طرف مراجعت ہے۔کلاشنکوف کلچر اور معاشرتی زندگی پر اس کے مضر اور منفی اثرات غالب نظر آتے ہیں۔فرد ابھی تک اپنی شناخت اور تہذیبی روایات کی کھوج اور جستجو میں سرگرداں ہے۔مسائلِ حیات اسے اب بھی درپیش ہیں۔یہ زندگی کا بھی ارتقاء ہے۔اور رشید امجد کے فنی سفر کا بھی ارتقاء۔

درحقیقت رشید امجد کے موضوعات میں ''فرد'' ہی محور اور مرکز ہے۔جس طرح مرکزیت اسے کائنات کے نظام میں حاصل ہے۔ساری وارداتیں یہاں بھی اسی سے وابستہ ہیں۔تمام قصے اسی کے ہیں۔سارا تجزیہ اسی کے ذہن اور روح کا ہے۔رشید امجد کی کہانیوں کا یہ فرد اشرف المخلوقات بن کر کائنات کو بساتا بھی ہے۔اور نا قبول بھی کرتا ہے۔سارا تصادم اسی کے دم سے اور اسی کے آس پاس رونما ہوتا ہے۔گویا فرد کے کردار کو ذہنی، روحانی، آفاقی، نفسیاتی اور فلسفیانہ طور پر رشید امجد جس ممکنہ حد تک Stretch کر سکتے تھے۔اس کی داخلی توانائیوں کو جتنا آزما سکتے تھے۔یہی سمتیں ان کے موضوعات کی مختلف جہتیں ٹھہریں۔

اسلوب کی مجموعی صورتِ حال (ایک جائزہ)

رشید امجد کی ابتدائی کہانیوں کا اسلوب بیانیہ ہے۔ان کے فنی سفر کا آغاز زندگی، اس کے حقیقی اور ٹھوس واقعات کی ترجمانی سے ہوا۔ چنانچہ روایتی کہانیوں کے اسلوب کا رنگ یہاں نمایاں ہے۔لیکن روایتی بھی اس حد تک روایتی نہیں۔ جسے ہم باقاعدہ طور پر آغاز سے انجام تک روایتی کہانی کا نام دے سکیں۔ کیونکہ ان روایتی اور بیانیہ انداز کی حامل کہانیوں میں بھی فکر وخیال کی ایسی زیریں لہریں ابھرتی ہیں۔جن سے واضح طور پر اس پہلو کوتقویت ملتی ہے کہ وقوعہ سے الگ خیال بھی یہاں اہمیت اختیار کررہا ہے۔ وہ خیال فکرونظر کی الگ سے ایک جہت، ایک سمت متعین کرنے کو ہے۔'' کاغذ کی فصیل'' اور مجموعہ ''گمشدہ آواز کی دستک'' مطبوعہ ۱۹۹۳ء کے وہ افسانے جو ساٹھ اور ستّر کی دہائی میں لکھے گئے۔ اسی زمرے میں آتے ہیں۔

مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے'' سے رشید امجد باقاعدہ طور پر بحیثیت علامتی افسانہ نگار اپنا مقام بناتے ہیں۔ ''لیمپ پوسٹ'' اس مجموعے کا پہلا افسانہ ہے۔ یہاں سے علامت نگاری کے حوالے سے رشید امجد کی کہانیوں کا ایک نیا سفر ہے۔ نیا انداز ہے۔ایک منفرد لب ولہجہ ان کی پہچان بنتا ہے۔موضوع اور خیال اپنا لباس، اپنا لب ولہجہ اور الفاظ ساتھ لے کر آتا ہے۔ یہ طریقہ فطری اور اوریجنل ہے۔ چونکہ موضوعات کا ''کیچ پوائنٹ'' نیا تھا۔لہٰذا اسلوب نے اس کے حوالے سے اپنے لئے خود ہی نیا اظہار اپنایا۔ یہ شعوری کوشش نہیں کہی جاسکتی۔البتہ رشید امجد کو بخوبی احساس تھا کہ روایتی کہانیوں کا فرسودہ اسلوب ان کے موضوعات کی نئی فکری جہت کے لئے کسی طور مناسب نہیں۔ انھوں نے اپنی اکثر کہانیوں میں اس بات کے واضح اشارے بھی دیے۔اس ضمن میں ان کی کہانیاں ''ریت پر گرفت''، ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص''، ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''خواب آئینے''، ''بے ثمر عذاب'' اور ''ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہ حوالے اس حقیقت کا واضح ثبوت بھی ہیں کہ انھوں نے نہ صرف اردو افسانہ نگاری میں نئے اسلوب کی ضرورت کومحسوس کیا۔ بلکہ خود بھی جدّت کا راستہ اختیار کیا۔

رشید امجد کا وہ سفر جو ''بے زار آدم کے بیٹے'' سے شروع ہوا۔ موضوعات کی نئی فکری جہت کے حوالے سے نئے اور منفرد اسلوب کے نقوش بھی وہیں سے متعین ہونے لگتے ہیں۔ یہاں یہ پہلو بھی قابلِ توجہ ہے۔ کہ نیا اسلوب اور اس کی نئی جہت اپنے معنی و مفاہیم سے پھوٹتی ہے۔اور اس میں روایت کا جو رنگ ہے۔اسے بھی نیا پیرایۂ بیان اور منفرد مزاج ملتا ہے۔

رشید امجد کا فنی وفکری سفر وقوعہ سے خیال کی لامحدود وسعتوں میں اترتا ہے۔اور خیال کے لئے علامتی پیرایۂ بیان

ہی بہتر اور مناسب راستہ ہے۔ لہٰذا رشید امجد کے اسلوب میں تشبیہہ واستعارہ، محاورہ مل کر پیکر تراشی کا ایک جہانِ دیگر تخلیق کرتے ہیں۔ یہ جہانِ دیگران کے تجربات و مشاہدات کی دنیا ہے۔ جس میں فکری عناصر مل کر اسے کبھی شعور، کبھی لاشعور اور کبھی تحت الشعور کے حوالوں سے ہمکنار کر دیتے ہیں۔ علامتی سلسلوں کے رنگ انھی حوالوں سے بدلتے ہیں۔ ''بے زار آدم کے بیٹے'' میں علامتیں بہت حد تک اپنے ماحول سے مطابقت رکھتی ہیں۔ جبکہ ''ریت پر گرفت'' میں علامتیں معنوی دبازت کی حامل نظر آتی ہیں۔ جو اس بات کا اظہار ہے۔ کہ اب افسانہ نگار رفتہ رفتہ خارج سے داخل کی طرف محوِ سفر ہے۔ چونکہ موضوعات کا ردوبدل ہے۔ لہٰذا اسلوب بھی بدلنے لگتا ہے۔ اور جب یہ سفر کچھ اور آگے بڑھتا ہے۔ تو ذات کے ساتھ ساتھ کائنات کے حوالے اور سوالات بھی ابھرنے لگتے ہیں۔ یہاں داخلیت اور روحانیت کی فضا ہے۔ لہٰذا اسی حوالے سے ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں ساری علامتیں اور استعارے تفکر کی فضا میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ یہ ارتقاء بتدریج ہے۔ اس فلسفیانہ رنگ کا اشارہ ''ریت پر گرفت'' سے ہمیں ملنے لگتا ہے۔ جہاں وجودی مسائل ابھرتے ہیں۔ فرد کے سامنے کائنات کا سوال سر اٹھاتا ہے۔ شناخت کا مسئلہ ابھرتا ہے۔ اسی وجہ سے ''ریت پر گرفت'' کے افسانوں میں خصوصیت کے ساتھ اسلوب کی ایک منفرد شکل سامنے آتی ہے۔

رشید امجد کی پیکر تراشی، بلکہ اسلوب کی بھی دو مزید جہتیں بنتی ہیں۔ ایک خارجی جہت جو قاری کو کچھ کہہ سن کر ایک مرحلے سے گزار دیتی ہے۔ لیکن دوسری جہت جو داخلی ہے۔ وہ نہ صرف قاری کو روکتی ہے۔ بلکہ اس کے قدم پکڑ لیتی ہے۔ اس وقت تک یہ صورتِ حال رہتی ہے۔ جب تک وہ داخلی فضا اور قاری کی ذہنی اپروچ ایک نہ ہو جائے۔

رشید امجد کے اسلوب کا خاص اور نمایاں پہلو پیکر تراشی کے علاوہ تمثیل، منظر کشی، شعری وسائل کا استعمال، تلمیح، بلکہ تلمیح در تلمیح کا انداز، اور متصوفانہ لب ولہجہ ہے۔ لیکن اسلوب اپنے موضوع کے حوالے سے ہر لحہ متغیر ہے۔ جہاں خارجی جبر کا حوالہ ابھرتا ہے۔ وہاں زبان و بیان کا تمام سانچہ مکمل طور پر مختلف ہو جاتا ہے۔ یوں تو ''جبر'' کا موضوع کسی نہ کسی حوالے سے ان کے ہر افسانوی مجموعے میں موجود ہے۔ لیکن ''سہ پہر کی خزاں'' کے تمام کے تمام افسانے جو مارشل لائی جبر کی فضا میں لکھے گئے۔ وہ نہ صرف ایک مخصوص ماحول اور اس کے طرزِ احساس کے غماز ہیں۔ بلکہ مخصوص حوالے سے وہ اپنے وقت کی تاریخ بھی بن رہے ہیں۔ یہاں ساری تشبیہیں، استعارے، علامتیں، سیاسی حوالوں سے وابستہ ہیں۔ یہاں چونکہ موضوعات حقیقی اور جبر کے حامل ہیں۔ لہٰذا تمثیل یا شعری پیرایۂ بیان نہیں ملتا۔ بات براہِ راست اس انداز میں ہے۔ جیسے فرد ماحول سے متصادم اور اس کی بے اعتدالیوں پر تنقید کر رہا ہے۔ جو تخلیقی شدت فکری تہہ داریوں کے ساتھ مجموعہ ''ریت پر گرفت'' میں شعری وسائل کو لئے ہوئے ہے۔ وہ صورتِ حال یہاں بالکل ناپید ہے۔ کیونکہ موضوعات جبر

کے حوالے سے پیش ہوئے ہیں۔

رشید امجد کے تمام افسانوی مجموعوں میں دو مجموعے خصوصیت کے ساتھ داخل اور خارج کے حوالوں سے وابستہ ہیں۔ مجموعہ ''سہ پہر کی خزاں'' موضوع اور اسلوب دونوں حوالوں سے خارج اور اس کے جبر کی تصویر پیش کرتا ہے۔ جبکہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں تمام تر واردات داخل کی ہے۔ یہ روحانی وارداتیں اور کشف کے مرحلے ہیں۔ جو اسلوب کی ایک نئی دنیا لئے ہوئے ہیں۔ یہاں اسلوب داخلی کیفیات روح اور روحانی مسائل سے وابستہ ہے۔ جبکہ مجموعہ ''پت جھڑ میں خود کلامی'' اور ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' میں اسلوب حیات، کائنات اور مابعد الطبعیاتی سوالات و نکات بھی سمیٹنے لگتا ہے۔ ایک اعتدال، توازن، اور نظامِ کائنات کے ممکنہ فطری عوامل کے اسباب و نتائج بھی برآمد ہونے لگتے ہیں۔ اور متصادم کیفیات سے ایک معتدل اور منطقی نتیجہ خیزی کا پہلو دکھائی دیتا ہے۔ زندگی، موت، کائنات کے فکری اور فطری نظام سے ہم آہنگی کے نتیجے میں اسلوب علامتوں کے مبہم راستوں سے باہر آتا ہے۔ انکشافِ ذات و کائنات کی گتھیاں بہت حد تک سلجھنے لگتی ہیں۔

وقت کے ساتھ دریا اور سمندر کے استعارے اکائی کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ تصور زمان و مکان کی اکائی اور ابدیت کا پہلو بھی سامنے آتا ہے۔ رشید امجد وقت کو مخصوص جبر کی کیفیت سے باہر لاکر اسے لافانی طاقت بنا دیتے ہیں۔ یہ تمام فیض یابی اور خیر و برکت اس مرشد کی ہے۔ جو انھی کے اندر سے ابھرتا ہے اور تمام راز و نیاز کے مرحلے طے کر جاتا ہے۔ ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' اور اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں تصورِ زمان و مکان کی جھلک اسلوب کے حوالے سے بھی بہت اہم اور نمایاں ہے۔ ''وقت'' دوران کہانی تیزی سے بدلتا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانے ایک جست میں ملتے اور جدا ہوتے ہیں۔ کہانی مقام اور منظر میں ایک ہی نکتے پر ہے۔ لیکن کبھی ماضی اور کبھی حال ہمارے سامنے سے گزر جاتا ہے۔ اسلوب اس کی مناسبت سے اپنا پیرایہ بدلتا ہے۔

رشید امجد کے اسلوب میں احساسات کی ایک رو ہے۔ لمحہ بھر میں ازل سے ابد تک پھیلی زندگی کو سمیٹنا، مختلف زمانوں کے حالات و واقعات کو ان کی مخصوص تہذیبی روایات کے حوالے سے سوچنا۔ یہ عوامل شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی دنیاؤں کو متحرک کر جاتے ہیں۔ یہی ان کے اسلوب کی تہہ داری ہے۔ تہہ دار شعور کے حوالے سے ان کے کئی افسانے، جن میں خاص طور پر ''سمندر قطرہ سمندر''، ''لمحہ جو صدیاں ہوا''، ''بجھی چنگاریوں میں ایک چمک'' اور ''سمندر مجھے بلاتا ہے'' وغیرہ خاص طور قابلِ ذکر ہیں۔

رشید امجد کے اسلوب میں ''دھند'' کا اپنا ایک سفر ہے۔ یہ کئی فکری زاویوں کو ابھارتی ہے۔ مثلاً دھند کا ایک وجود وہ ہے۔ کہ بظاہر فرد کے سامنے ہر شے دھندلا رہی ہے۔ اور اسے کسی شے کی پہچان نہیں۔ دوسرے اس بات کی بھی غمازی ہے۔ کہ دھند جب چھٹتی ہے۔ تو ماحول نکھر کر سامنے آتا ہے۔ یہ پہلو خوش آئند ہے۔ ایک اور حوالہ یہ بھی ہے کہ دھند کے ماحول میں فرد کو زیادہ محتاط ہو کر چلنا پڑتا ہے۔ یہ پہلو باعثِ غور و فکر ہے۔ رشید امجد کے یہاں اسلوب میں دھند کا اس حوالے سے جائزہ بڑا تعمیری اور مثبت ہے۔ یہ پیغامِ حیات بھی ہے۔

''دھند'' کا موضوع اور اس کے حوالے سے اسلوب کی نئی نئی فکری جہتیں ہمیں ''بے زار آدم کے بیٹے'' سے لے کر اب تک کے نئے افسانوی مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں بھی بہت نمایاں اور واضح نظر آتی ہیں۔ دھند اس نئے مجموعے میں موضوع، اسلوب اور عنوان، تینوں سطحوں پر دکھائی دیتی ہے۔ یہ ایک اشاریہ ہے۔ کہ دھند جو بے یقینی بھی وقتی طور پر پیدا کرتی ہے۔ اسی دھند اور بے یقینی سے گزر کر ہمیں یقین اور سچائی تک پہنچنا ہے۔ اس حوالے سے بھی رشید امجد کا اسلوب ایک منفرد انداز کی تہہ داری کے پروسس سے گزرتا ہے۔

رشید امجد کے یہاں تلاش حیات و کائنات کے عوامل، یقین اور بے یقینی کے درمیان کی کیفیت، درویشی اور دنیا داری کی کش مکش، سیاسی و سماجی جبر کی تیرہ دستیاں، خوف، دکھ، مایوسی اور پھر سے ایک نئے راستے کی تلاش کا احساس اور عزائم ان کے اسلوب میں ہر لحہ تہہ داری کے عنصر کو متعارف کرواتے ہیں۔ استعارے، علامتیں انھی حوالوں سے بدلتی جاتی ہیں۔ کبھی خود کلامی، کبھی شعور و لاشعور کے حوالوں سے بات کرنا اسی کا حصہ ہے۔

رشید امجد نے نہ صرف معاشرے کے زندہ انسانوں کے جبر کی داستان اور ان کے محسوسات پیش کئے ہیں۔ بلکہ ایک بے چہرہ انسان اور بے شناخت معاشرے کو بھی زندہ و مجسم بنا کر پیش کیا ہے۔ پتھروں کو بھی زبان دی۔ ٹھوس، بے جان، ماورائی، خیالی تمام عناصر کے اندر خود تحلیل ہو کر ان کے جذبوں کے ترجمان بنے۔ ان سے مکالمہ کیا۔ ان کی بھی حیات و ممات کی وارداتیں لکھیں۔ اسی حوالے سے انھوں نے سڑک، آواز، رنگ، خوشبو، غرض کہ تمام داخلی محسوسات خواہ فرد کے ہوں یا معاشرے کے ـــ انھیں کردار بنا کر پیش کیا۔

رشید امجد کے نئے افسانوی مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' پھر اسلوب کے اندر ایک تبدیلی رونما ہو رہی ہے۔ وہ فرد جو خارج سے داخل کی طرف کشف و گیان کے مرحلے طے کرنے اتر گیا تھا۔ پھر خارج کی طرف مراجعت کر رہا ہے۔ یہ بے قراری ہے۔ ہر لمحہ تجربے کے حصول کی، حیات سے نبرد آزما ہونے کی۔ نئے انکشافات کو پانے کی۔ منزل کہیں نہیں۔ سفر ہی سفر ہے۔ لیکن یہ مراجعت اس لحاظ سے نئی ہے۔ کہ اب داخل کے تجربے اس کے ہمراہ

ہیں۔اب وہ جس تصور وقت کے تجزیہ میں سرگرداں اور غلطاں تھا۔ان کی عملی صورت زیادہ تر کہانیوں میں جلوہ گر ہے۔
اب یہ فرد لمحہ بھر میں کسی بھی دنیا میں پہنچ سکتا ہے۔ان کی کہانیاں وقت کے اسی تصور کو عنوان دے رہی ہیں۔

نئے مجموعہ کے اسلوب میں ان کے گذشتہ تمام مجموعوں کے اسلوب کا کسی حد تک اشتراک بھی ملتا ہے۔ چونکہ موضوعات کہیں حقیقی ہیں، کہیں روحانی یا داخلی، کہیں جبر سیاست کے حوالے سے اور کہیں فطرت کے حوالے سے نظر آتا ہے۔فرد ابھی تک اپنے تشخص اور عزتِ نفس کی جنگ لڑ رہا ہے۔اس نے اپنے تحفظ کی خاطر جو ہتھیار تقریباً چالیس برس پہلے اٹھائے تھے۔وہ ابھی تک اس نے نہیں پھینکے۔فطرت کے اسرار اور نظامِ کائنات سے متعلق اس کا تجسس کسی قدر ٹھہراؤ اور توازن سے ہم آہنگ ہو چکا ہے۔زندگی اور موت کے مفاہیم سے شناسائی بھی اسے بہت حد تک مرشد کی ہدایت میں مل چکی ہے۔اب قطرہ ہے جو کسی لمحہ سمندر بن سکتا ہے۔اور سمندر ہے کہ آنِ واحد میں قطرے کے اندر اتر سکتا ہے۔لیکن خارجی جبر میں سیاست کے خارزار وہی ہیں۔انسانی حقوق کی پائمالی کا وہی رنگ ہے۔فرد پھر خارج سے متصادم ہے۔اپنی شناخت اور قدروں کی بازیافت کے لئے۔یہ تمام موضوعات نئے مجموعے میں اسلوب کی رنگارنگی کے ضامن ہیں۔اسلوب بیانیہ بھی ہے۔ایسی کہانیاں جو زندگی کے ٹھوس واقعات پر مشتمل ہیں۔''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، ''جواز''، ''صرف دو فرلانگ پہلے'' اور ''متلاہٹ'' اسی زمرے میں آتی ہیں۔افسانہ ''تلاش''، ''پھول تمنا کا ویران سفر'' اور دھند میں سے نکلتا دن''، وغیرہ میں زماں کا تصور اپنے دو پہلو لیے ہوئے ہے۔ایک خارجی جو سیّال صورت رکھتا ہے۔دوسرا ٹھوس، جو حقیقی ہے۔جس کا نقش کائنات کے کون و مکاں کے چپے چپے پر ثبت ہے۔زماں کا تصور ان کہانیوں میں اپنی ازلی اور ابدی صداقتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ان کہانیوں میں ''وقت اندھا نہیں ہوتا'' افسانہ بھی شامل ہے۔یہاں اسلوب کہیں حقیقت، کہیں تخیل، کہیں شعور اور کہیں لاشعور کے حوالے سے نمایاں ہے۔ہر لفظ ان مختلف دنیاؤں کا عکاس بن رہا ہے۔

رشید امجد کا اسلوب درحقیقت ان کی خلاقانہ صلاحیتوں کا مظہر ہے۔ہر موضوع سے اس کی حقیقت، حقیقت سے اس کی صداقت اور اُس سے تأثرات جنم لیتے ہیں۔یہاں موضوع، اسلوب اور شدتِ تخلیق باہم ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔
'' پہنچی وہیں پہ خاک جہاں کا خمیر تھا''، کے مصداق اسلوب کا جو ابتدائی بیانیہ رنگ تھا۔وہ پھر نمایاں نظر آنے لگا ہے۔اس فرق کے ساتھ، کہ وہ بیانیہ اپنے تمام ارتقائی مراحل سے گزرنے کے بعد اب فکری بیانیہ کی ایک نئی صورت کو تشکیل دے رہا ہے۔

رشید امجد کی کردار نگاری کا مجموعی جائزہ

۱۔ ابتدا میں رشید امجد کے کردار حقیقی اور ٹھوس زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔جن کے ساتھ مقامی رسم و رواج اور تہذیبی اقدار کی وابستگی کے حوالے نمایاں ہیں۔

۲۔ ابتدائی کہانیوں میں کچھ دوست احباب کے کردار بھی ملتے ہیں۔جن کے نام اور حوالے بھی حقیقی رہتے ہیں۔

۳۔ ''مَیں'' صیغہ واحد متکلم ـــــ دراصل رشید امجد کا اپنا ہی کردار ہے۔اس کردار کی ذہنی کیفیت اور طرزِ فکر کے ساتھ ساتھ اس کے حالات و واقعات، رشید امجد کی سوانح عمری مرتب کرنے میں بہت معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔

۴۔ بیوی کا کردار جو رشید امجد کے فنی و فکری سفر کی ابتدا سے اب تک کے افسانوں میں موجود ہے۔بڑا فعال اور توانا ہے۔کہانی میں اس کردار کی شمولیت اگرچہ بہت کم اور لمحاتی سطح پر ہوتی ہے۔لیکن بعض اوقات اس کی بدولت کہانی کی معنویت میں بڑی نتیجہ خیزی کا عنصر ابھرتا ہے۔اس کردار کی بدولت فکری اور معنوی سطح پر مندرجہ ذیل عوامل واضح نظر آتے ہیں۔

ا۔ اس کردار کی وجہ سے صیغہ واحد متکلم کی ذہنی کیفیت کی عکاسی اور بعض جگہ وضاحت بھی ملتی ہے۔

ب۔ بیوی کا کردار رشید امجد کی کہانیوں میں صیغہ واحد متکلم کے تضاد کے حوالے سے بھی ابھرتا ہے۔اور تضاد کے باعث مفہوم کی وضاحت اور وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔اس حوالے سے یہ صیغہ واحد متکلم کے کردار کی تکمیل بھی ہے۔

ج۔ ماحول اور زندگی کے خارجی حوالے، مادہ پرستی، دنیاداری کے عوامل بھی اسی کردار سے زیادہ تر وابستہ نظر آتے ہیں۔

د۔ اسی کردار کی بدولت ہی قاری کو احساس ہوتا ہے کہ معاشرتی اور سماجی زندگی کے منفی پہلو اور رویے کون سے ہیں۔اور اس کی گفتگو سے ہی اکثر اوقات ان منفی اور تاریک سماجی پہلوؤں پر طنز و تنقید کی کیفیت بھی دکھائی دیتی ہے۔

۵۔ ''مَیں'' کے اندر سے تخلیق پانے والا کردار اور کرداری صفات مکمل طور پر رشید امجد کی تخلیقی قوت کی غماز

ہیں۔اسے وجود دینا، مجسم صورت بنانا، اور پھر اسے ارتقاء کے مراحل میں دکھا کر اپنا مرشد بنانا۔صرف اور صرف رشید امجد کی قوتِ تخیل کا ہی کرشمہ ہے۔ یہ کردار رشید امجد کی داخلی جہت کی مخصوص طرزِ فکر کا دوسرا نام ہے۔اگر رشید امجد کو اس سے الگ کر دیں۔تو اس کا وجود بھی باقی نہیں رہتا۔یہ دوئی بھی ہے۔اور کردار کی اکائی بھی۔

۶۔ رشید امجد کی داخلی قوت سے ایک اور کردار بھی یہیں سے جنم لیتا ہے۔ جو نہ تو مرشد ہے اور نہ شیخ، بلکہ رشید امجد جیسا ہی ہے۔کبھی کبھی وہ اس سے ضرورتاً یا مجبوراً الگ ہوتا ہے۔لیکن وہ سائے کی مانند، اس کے ساتھ رہتا ہے۔البتہ کہانی کی موضوعاتی ضرورت کے مطابق اس کردار کی جہت اور حوالہ بدلتا رہتا ہے۔اس کردار کی داخلی قوت خارجی وجود کا محاسبہ کرتی رہتی ہے۔

۷۔ رشید امجد کے کردار عموماً بے نام رہتے ہیں۔ یہ انداز ابتدا کی کہانیوں میں بہت کم ہے۔ بعد کی کہانیوں میں یہ احساس گہرا ہوتا جاتا ہے۔ جب ذہنی سفر حقیقت سے ماورائے تخیل اور تجرید کی طرف ہوتا ہے۔ یہاں کردار اپنی ذہنی اور باطنی کیفیات کی عکاسی کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔اور جب ان بے نام کرداروں کی تعداد کہانی میں بڑھنے لگے۔تو ا، ب، ج کی گنتی میں آجاتے ہیں۔اور قاری کے مطالعاتی اور ذہنی سفر میں بھی کوئی ابہام اور تشکیک پیدا نہیں ہوتی۔البتہ مطالعاتی سطح پر قاری کے لئے غور و فکر کرنے کی دعوت بڑھتی جاتی ہے۔بے نام کردار میں صیغہ واحد متکلم بھی شامل ہے۔

۸۔ رشید امجد کے کردار ہمیشہ ایک سے زیادہ حوالوں کی شناخت رکھتے ہیں۔ان کا ایک سفر ظاہر کا ہے۔اور دوسرا باطن کا۔ایک وجود کا ہے اور دوسرا ناموجود کا۔ایک سفر معلوم کا ہے۔اور دوسرا نامعلوم کا۔ایک محسوساتی ہے۔اور دوسرا نامحسوساتی۔اس کا ایک پاؤں حقیقت میں اور دوسرا تخیل، خواب و خیال کی گم گشتہ وادیوں میں نظر آتا ہے۔قاری کو اس کردار تک رسائی، ان تمام مرحلوں اور منزلوں کو عبور کر کے ہی حاصل ہوتی ہے۔

۹۔ کرداروں کے ساتھ جہاں جہاں نفسیاتی حوالے ابھرتے ہیں۔ایک طرف اس سے کردار میں جان پڑتی ہے۔تو دوسری طرف علمِ نفسیات سے رشید امجد کی آشنائی کا پہلو بھی سامنے آتا ہے۔

۱۰۔ وہ کہانیاں جو اپنے پس پردہ وسیع تاریخی کینوس رتناظر رکھتی ہیں۔وہ کردار رہتا تو ایک ہی ہے۔لیکن اس میں بہت سے کرداروں کے خصائص در آتے ہیں۔وہ ایک لمحہ، ایک پل میں کئی کئی دنیاؤں اور صدیوں کی مسافتیں طے کرتا ہے۔ دو تہذیبی رویّوں میں بیک وقت سانس لیتا نظر آتا ہے۔ یہ صورتِ حال ان کی دورِ حاضر کی کہانیوں میں مقابلتاً زیادہ ہے۔خیالیاتی سطح ایک ہی ہے۔کردار بھی ایک ہی ہوتا ہے۔جبکہ منظر،

تہذیب، زمانے اور قدریں بدلتی جاتی ہیں۔

۱۱۔ بعض اوقات ان کے کرداروں میں یہ خوبی بھی نظر آتی ہے۔ کہ ایک ہی کردار، ایک ہی جگہ، ایک ہی منظر اور ایک ہی کیفیت میں اپنے موضوع کی فوری ضرورت کو ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے اور طرزِ فکر کے ساتھ پورا کرتا ہے۔ وہ گویا ایک ہی نکتہ انجماد پر رہتا ہے۔ اور فکری تسلسل میں ماضی کے تجربات، حال کے تقاضے اور مستقبل کی غیر یقینی صورتِ حال کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔

۱۲۔ رشید کے کردار، ماحول کی خارجی صورتِ حال سے بھی اثر لیتے ہیں۔ وہ ماحول کی داخلی اور فکری فضا، (جو یا تو منظر سے ابھر رہی ہے۔ یا اس کے ابھرنے کے امکانات پیدا ہو رہے ہیں) سے بھی مماثل نظر آتے ہیں۔

۱۳۔ کچھ کردار ایسے ہیں جو ٹھوس، مگر بے جان وجود سے جنم لیتے ہیں۔ جیسے مجسمے کا کردار، یہ کردار پوری کہانی کی فضا بندی میں معاون ہوتے ہیں۔ مرکزی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔ اور جب موضوع کی ضرورت اور فکر کی جہت تشکیل پا جائے۔ تو فوراً اپنی اصلی حالت اور کیفیت میں پلٹ جاتے ہیں۔ لیکن قاری کے ذہن میں ان کا حوالہ ہمیشہ کردار کی صورت ہی تشکیل پاتا اور پہچان رکھتا ہے۔ کہانی کی فنی و فکری ضرورتوں کو یہ ایک ٹھوس اور جاندار کردار کی صورت ہی میں پورا کرتے ہیں۔

۱۴۔ کچھ کردار جو نہ تو ٹھوس ہیں اور نہ جاندار۔ وہ صرف رشید امجد کی محسوساتی سطحوں کی قوت سے وجود پاتے ہیں۔ پوری کہانی میں ہر ہر مرحلے پر ان کا وجود کردار کی مانند ہی متحرک نظر آتا ہے۔ یہ ایسا کردار ہے۔ جو جیتا جاگتا ہے۔ حواسِ خمسہ سے اس کے وجود کی تشکیل و تعمیر ہوتی ہے۔ مثلاً ''دھند'' کا کردار، جو اکثر کہانیوں میں جزو کے طور پر کبھی استعارہ بنتا ہے۔ کبھی علامت میں ڈھلتا ہے۔ اور اب تک کے آخری افسانوں میں وہ کرداری صفات کے ساتھ ابھرتا اور اپنا احساس دلواتا ہے۔

۱۵۔ رشید امجد کے کرداروں میں شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی ہمہ ہمی ہے۔ کبھی کردار کا سِرا شعور سے آغاز پا کر لاشعور میں ملتا ہے۔ کبھی لاشعور سے تحت الشعور کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے۔ ایسے کردار اپنے مطالعہ اور پہچان کے لئے قاری کی ان تین ذہنی اور داخلی سطحوں کو تحریک دیتے نظر آتے ہیں۔

۱۶۔ رشید امجد کے کردار ہمہ جہت ہیں۔ سیاست، معاشرت، معیشت، مذہب، ادب، فلسفہ، تاریخ، نفسیات، ہر میدان سے باعلم ہیں ۔ یہ تمام عناصر بنیادی طور پر صیغہ واحد متکلم کی شخصیت کے بنیادی

تشکیلی عوامل ہیں۔

۱۷۔ مجموعی طور پر رشید امجد کے کرداروں کے تین ارتقائی مراحل نظر آتے ہیں۔ابتدا میں حقیقت، پھر ماوراء اور ماورائے حقیقت محوِ سفر ہونا، اور تیسرا دور پھر ماورائے حقیقت سے حقیقت کی طرف پلٹنا ہے۔لیکن یہاں دوسرے اور تیسرے مرحلے کا امتزاج ملتا ہے۔

۱۸۔ رشید امجد کے افسانوں کا ایک اہم ترین کردار ''بیرا'' بھی ہے۔یہ ابتدائی دور کی کہانیوں میں زیادہ تر نمایاں ہے۔اس کا وجود مندرجہ ذیل اہم پہلوؤں کا حوالہ فراہم کرتا ہے۔

ا۔ اس کردار کے حوالے سے وہ دور، وہ روایات، وہ ماحول جب کیفے، قہوہ خانے ادب/ادیبوں کی گرما گرم بحثوں سے گرمائے جاتے تھے۔اس ماحول کا مرکزی کردار بیرا ہے۔ جو اس تمام صورتِ حال کو منظّم کرتا ہے۔

ب۔ بیرا فرد کی فرسٹریشن میں اس کے دکھ سکھ کا ساتھی ہے۔خارجی ماحول سے کٹتا ہوا ذہن تھک ہار کر بیرے کے وجود اور قہوہ خانے کے ماحول میں سکون پاتا ہے۔

ج۔ بیرے کا کردار اکثر و بیشتر منتشر الخیال اور پریشان حال فرد کی ذہنی کیفیت کو ابھارنے اور واضح کرنے میں بھی معاون ہے۔یہ صورتِ حال مکالمے سے پیدا ہوتی ہے۔

د۔ بیرا رشید امجد کے فنی سفر کے نقطۂ آغاز میں خلوص اور ہمدردی کا سمبل ہے۔اور فرد کے لئے اس کا وجود، اس کا کردار کہیں بھی مشکوک نہیں بنتا۔

حواشی

۱۔ علی حیدر ملک، ریت پر گرفت، ایک مطالعہ، افسانہ اور علامتی افسانہ، ص،۱۰۳

باب نہم

رشید امجد کا ادبی مقام

۱۔ ساٹھ کی دہائی کی جدیدیت اور نیا افسانہ
۲۔ نئے افسانے کا ارتقاء۔ ستّر کی دہائی
۳۔ رشید امجد اور نیا افسانہ
۴۔ معاصر افسانے پر رشید امجد کے اثرات اور تقابلی مطالعہ
۵۔ رشید امجد کے فن کا مجموعی جائزہ اور تعیّنِ مقام

ساٹھ کی دہائی کی جدیدیت اور نیا افسانہ

قیامِ پاکستان کے فوری بعد کا زمانہ مجموعی طور پر انتشار اور بے چینی کا وقت تھا۔ سیاسی ڈھانچے کی ٹوٹ پھوٹ، اس میں آئے روز کا ردوبدل پوری سماجی زندگی میں بھی بے سکونی کا موجب بن رہا تھا۔ عدم تحفظ کا احساس، معاشی مسائل اور معاشرتی زندگی کا تنزل بڑھتے ہوئے مسائل کو مزید ہوا دے رہے تھے۔ سیاست کا تغیّر بعض اوقات پوری سماجی زندگی کے نقوش بناتے اور بگاڑتے ہیں۔ کیونکہ سیاسی حالات سے معاشرہ اثر لیتا ہے اور معاشرتی زندگی کے رجحانات ونظریات پھر ادب پر مرتسم ہوتے ہیں۔

جدید اردو افسانے کا آغاز ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء کے آغاز کے ساتھ ہوتا ہے۔ قیامِ پاکستان کے ساتھ عوام کو جو توقعات وابستہ تھیں۔ ان میں تشنگی کا احساس عود کر آیا۔ خواب شکستہ ہوئے۔ نئے سیاسی اور سماجی ماحول سے معاشرتی زندگی میں خودغرضی، منافقت اور افراتفری کا دور دورہ ہوا۔ سیاسی زندگی کا جبر، آزادیٔ رائے پر پابندی کی صورت بھی ظاہر ہوا۔ گویا فنی اور ادبی لحاظ سے بھی ایک نئی فضا پیدا ہونے کے امکانات بڑھنے لگے۔ سیاست کے راستے ترقی پسند تحریک پر بھی پابندی کا پروانہ صادر ہوا۔ جس نے حقیقت پسند افسانے کے روشن امکانات کو معدوم کر دیا۔ یہیں سے نئے پیرایۂ اظہار کی ضرورت پیدا ہوئی۔ شاعری نے اس کا اثر پہلے قبول کیا اور جدید نظم کا آغاز ہوا۔ نئے اسلوب کی بحثوں میں تیزی آنے لگی۔ لسانی تشکیلات کا تذکرہ ہوا۔ علامت اگرچہ ادب میں پہلے سے موجود تھی۔ لیکن اب نئی سیاسی، ادبی اور معاشرتی فضا میں اس کی اہمیت بڑھ گئی۔ چنانچہ نظم کے زیرِ اثر نیا افسانہ منظر سے ابھرتا ہے۔ تو امیجز اور علامت کی طرف ذہن راغب ہوتے ہیں۔ ایسی ہی تبدیلی بھارت میں بھی ادبی سطح پر ظاہر ہوئی۔ گو وہاں اس کا محرّک سیاسی حوالہ نہ تھا۔ لیکن اجتماعی سطح پر علامت نگاری ایک نئے پیرایۂ بیان کے طور پر ابھرتی ہے۔ ہندوستان میں بلراج منرا اور سریندر پرکاش اس ضمن میں اہم نام ہیں۔

پاکستان میں نئے افسانے اور لسانی تشکیلات کے حوالے سے ابتداء میں دو اہم نام سامنے آتے ہیں۔ انتظار حسین اور انور سجّاد ــــ اردو افسانے میں جدید عصری تقاضے نئے نئے موضوعات اور نئے پیرایۂ بیان کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اسلوب میں اس حوالے سے نئے تجربے ہوئے ہیں۔ ان نئے تجربات کا محرّک مغربی افسانے کا اثر بھی ہے۔ اس حوالے سے اردو افسانے نے کافکا اور جیمز جوائس کے اثرات بھی قبول کئے۔ اور فرد کے وجود کی اہمیت فلسفۂ وجودیت کے حوالے سے بھی موضوعِ بحث بنتی ہے۔ ان ابتدائی موضوعاتی اور اسلوبیاتی تجربوں کے حوالے سے انتظار حسین کا جہاں تک تعلق ہے۔ وہ اپنے طویل فنی سفر میں کئی تجربوں سے گزرے ہیں۔ کبھی تصوف کی منزل آئی۔ کبھی

فلسفہ اور کبھی شاعرانہ رنگ غالب آیا۔ انھوں نے مغربی ٹیکنیک میں مشرقی طرزِ فکر کو پیش کیا۔ مثلاً قدیم اسلامی تاریخ کے حوالے سے دیو مالائی دور کے قصے، کہانیاں، حکایات، لوک کتھائیں، یہ سب ان کے افسانوں میں علامات کے طور پر استعمال ہوئیں۔ ان کے یہاں ہجرت، مایوسی، ڈر اور خوف کی کیفیات، مذہبی اور اخلاقی قدروں کا زوال، تقسیم ملک کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سیاسی وسماجی حالات، ان کے اثرات اور نتائج میں انسان کا شرفِ انسانیت سے گر جانا، بلکہ حیوان کی جون میں بھی تبدیل ہو جانا دکھایا گیا ہے۔ اگر چہ انھوں نے حال اور مستقبل کو پیشِ نظر رکھا۔ لیکن زیادہ تر ان کے یہاں ماضی کی بازیافت کے حوالے جنم لیتے ہیں۔ ان کے بعض افسانے مثلاً ''کانا دجّال''، ''شرم الحرام''، ''زرد کُتا''، ''ہڈیوں کا ڈھانچہ''، ''ٹانگیں''، ''پرچھائیں''، ''آخری آدمی'' اور ''کچھوے'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے انسانی چہروں، انسانی کردار اور نفسیات میں تضاداتی حدوں کو بہت کمال کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انتظار حسین کے یہاں ۱۹۵۸ء کے بعد علامتوں کے فکری رویوں میں ایک تبدیلی کا احساس ضرور موجود ہے۔ ''آخری آدمی'' اسی سال لکھا۔ یہاں سے وہ خارج سے باطن کی طرف بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ انبوہ سے فرد کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ ساٹھ کی دہائی میں ان نئے افسانوں نے خارجی سطح کی بجائے داخل میں غوطہ زنی کی۔ یہاں سفر باہر سے اندر کی جانب ہے۔ اسی پس منظر میں انور سجّاد نے بھی کہانی کے مروجہ فارمولے سے شعوری بغاوت کی۔ انور سجاد کے افسانے ان نئی لسانی تشکیلات کی اوّلین شکل تھے۔ انھوں نے انتظار حسین کے برعکس یہ کوشش ضرور کی۔ کہ افسانے کے روایتی ڈھانچے میں ردو بدل کو پیشِ نظر رکھا۔ انھوں نے ماضی کی بجائے حال پر نظر کی۔ انور سجاد نے افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۵۲ء میں کیا۔ سیاسی جبر، معاشرتی زندگی کی بے اعتدالیاں اور اس کے منفی رویے ان کے خاص موضوعات ہیں۔ ان کے بعض افسانوں میں واقعات سے کردار کی شناخت ہوتی ہے۔ چونکہ پیشے کے لحاظ سے ڈاکٹر ہیں۔ اس کے علاوہ مصوری، شاعری، اداکاری اور رقص و موسیقی سے بھی شغف رہا۔ یہ تمام دلچسپیاں کسی نہ کسی حوالے سے ان کے افسانوں میں بھی نمایاں ہوئیں۔ اکثر شاعرانہ انداز زبان و بیان پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ جن دو افسانوی مجموعوں نے زیادہ مقبولیت پائی۔ وہ ''چوراہا'' اور ''استعارے'' ہیں۔ ان کی زبان کو مخصوص فکشن کے پیرایۂ بیان ہونے کی شناخت اور انفرادیت نہ مل سکی۔ اس کے علاوہ جدیدیت کی حِسی سطح ان کے تخلیقی عمل سے دور رہی۔ مغربی فکر و نظر چونکہ ان کے زیرِ مطالعہ تھے۔ ان کے حوالے سے انھوں نے اپنے عہد کی کہانی کو نیا دھارا اور نئی شناخت دینا چاہی۔ لیکن اس سے مقامی منظر کی ضرورتیں پوری نہ ہو سکیں۔ بڑا ادب اور ادیب مقام سے وابستہ اور اس سے ماوراء بھی ہوتا ہے۔ اور اسی عنصر کا ان کے یہاں فقدان ہے۔

وجود کے تشخص کے حوالے سے دوسرے افسانہ نگاروں کے ساتھ خالدہ حسین کا نام بھی آتا ہے۔ان کے یہاں حیات کا آشوب ہے۔ان کی کہانیاں خارجی حقائق اور باطنی کیفیات سے تشکیل پاتی ہیں۔وہ انسانی محسوسات کی گرہیں کھولتے ہوئے تجزیاتی انداز سے اپنا مافی الضمیر بیان کرتی ہیں۔متصوفانہ خیالات اور وجودی مسائل کو بھی انھوں نے بخوبی پیش کیا ہے۔ان کی کہانیوں کا موضوع زیادہ تر معاشرتی زندگی، دیومالائی ادب، تاریخ اور لوک روایات سے متعلق ہے۔کبھی کبھار شعور اور لاشعور کے درمیان کش مکش کی صورت میں الفاظ پر ان کی گرفت ڈھیلی بھی ہو جاتی ہے۔اور نثر میں بوجھل پن دَر آتا ہے۔لیکن بلاشبہ جدید افسانے میں ان کا نام اہم ہے۔گویا اس نئی ادبی فضا میں نئی زندگی کے اثرات بھی ہیں۔سیاست اور سماج کا ردوبدل بھی ہے۔قدروں کا زوال بھی ہے۔اور نئی ترقی پسندانہ سوچ بھی ساتھ ساتھ ہے۔اس جدید ٹیکنیک میں مغربی فلسفہ اور فکشن کے اثرات بھی قبول کئے جا رہے ہیں۔

ساٹھ کی دہائی میں جب ہم نئے افسانے کے آغاز کا منظر دیکھتے ہیں تو اس منظر پر جہاں ایک طرف ہماری معاشرتی اور سیاسی زندگی میں تبدیلیاں پیدا ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔تو دوسری طرف باطنی سطح پر ذات کے انتشار کا عمل بھی ملتا ہے۔یہ اسی انتشار ذات کا شاخسانہ ہے۔کہ اس عہد کا افسانہ نگار ان مغربی علوم ونظریات اور تحریکات کی طرف دلچسپی سے دیکھتا نظر آتا ہے جس میں اس سے قبل اسی نوع کی زندگی کا بیان ہو چکا تھا۔ساٹھ کی دہائی کی نظم پر فلسفہ وجودیت کے اثرات اس کا ایک ثبوت ہے۔جدیدیت کی یہ لہر جس پر مغربی ادب کے اثرات بھی تھے افسانے تک بھی پہنچی۔انور سجاد نے بالخصوص وجودیت کے فلسفے سے اپنے افسانوں میں کام لیا۔خالدہ حسین بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکیں۔بھارت میں سریندر پرکاش اور بلراج منرا کے ہاں بھی اسی نوع کے اشارے ملتے ہیں۔یہ اسی فلسفے کا اثر تھا کہ افسانے میں اجتماعیت کا تصور دھیما پڑنے لگا اور ''فردیت'' کو اہمیت حاصل ہوگئی۔فردیت کا یہ اثر اس وقت تک برقرار رہا جب تک کہ نئے افسانے کا دائرہ اثر وسیع نہیں ہوا اور مقامی مسائل سر چڑھ کر بولنے نہیں لگے۔ایسا ستّر کی دہائی میں ہوا۔جب ایک نئی نسل ابھر کر سامنے آئی اور اس نے جدید افسانے کو بڑی یکسوئی سے اختیار کرلیا۔

ستّر کی دہائی میں جدیدیت کے وہ اثرات زیادہ طاقتور نہیں ہیں جو ساٹھ کی دہائی میں تھے۔اب ایک نیا منظر ہے اور نئے عناصر ہیں۔وجودیت کا اثر کم ہوگیا۔''فردیت'' پر ''اجتماعیت'' کو فوقیت حاصل ہونا شروع ہوئی۔اور گردوپیش کے مسائل اہمیت اختیار کر گئے۔اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ نئے افسانے کا مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتا جب تک کہ ستّر کی دہائی کے عناصر کا امتیازی مطالعہ نہ کیا جائے۔یہ مطالعہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ اسی دہائی میں رشید امجد کی انفرادیت نے اپنا لوہا منوایا۔

نئے افسانے کا ارتقاء —— ستّر کی دہائی

نئے افسانے کا آغاز اگرچہ ساٹھ کی دہائی میں ہوا۔لیکن اسے مقبولیت ستّر کی دہائی میں مِلی ۔اس دہائی میں سیاسی ماحول اپنی مخصوص شناخت کے ساتھ ابھرتا ہے۔بھٹو کی جمہوریت اور سوشلزم کے لئے چلائی جانے والی تحریک، نظریاتی آویزش،شورش اور ہنگامہ آرائی،انتشار،اجتماعی بے سکونی،سقوطِ ڈھاکہ اور قومی تشخص کے نئے سوالات ابھرنے لگتے ہیں۔پھر ۱۹۷۷ء کا مارشل لاء،حکمِ زباں بندی،تحریر و تقریر کی بندشیں،لالچ،ہوس،خودغرضی،منافقت کا رویّہ اس عہد میں عام ہے۔اس عہد میں جو نسل منظر پر ابھرتی ہے۔اس نوجوان نسل کے اپنے خواب ہیں۔جنھیں اب چاروں طرف سے خوف، دہشت اور بے یقینی کی دھند نے لپیٹ رکھا ہے۔یہیں سے مزاحمتی رویے بھی جنم لیتے ہیں۔اس عہد کے افسانے میں زیادہ تر انھی موضوعات کی عکاسی ہوتی ہے۔فرد اپنی ہی تلاش میں سرگرداں ہے۔

> ’’ہم کِس کی پرچھائیں ہیں، قافلہ جو گزر گیا۔اور پرچھائیں جو بھٹک رہی ہیں۔ہم کِس گزرے قافلے کی بھٹکی پرچھائیں ہیں۔۔۔مَیں کِس وہم کی موج ہوں —— مَیں ہوں، مَیں نہیں ہوں۔‘‘(۱)

ستّر کی دہائی کے موضوعات نے افسانے کی ساخت پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے۔اقدار کی شکست و ریخت ہی زبان و بیان کے بدلتے ہوئے تیوروں میں اظہار پاتی ہے اور جب سخت گیر آمریت انسانی ذات پر اثر انداز ہوتی ہے۔تو لہجوں میں چڑ چڑا پن، مایوسی،خوف اور پژمردگی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اس عہد کی دوسری شناخت اسلوبیاتی تجربات ہیں۔تجرید،علامت،تمثیل،استعارہ اور شعری زبان جیسے لوازمات سے نیا پیرایۂ بیان ظہور پاتا ہے۔ نئے افسانے کو کڑی تنقید کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔اس پر ابہام کا الزام عائد ہوا۔کچھ تنقید نگاروں نے کہا کہ افسانے سے کہانی رخصت ہوگئی ہے۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ نیا افسانہ کامیابی کے ساتھ آگے بڑھتا رہا۔نہ تو کہانی ختم ہوئی تھی اور نہ ہی ہم کہانی کے بغیر کسی کہانی کو کہانی کہہ سکتے ہیں۔اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ ستّر کی دہائی موضوع اور اسلوب دونوں لحاظ سے نئے افسانے کے مطالعے میں امتیازی خصوصیات کی حامل ہے۔

رشید امجد اور نیا افسانہ

رشید امجد نے ساٹھ کی دہائی میں لکھنا شروع کیا۔آغاز میں حقیقت نگاری پر مبنی افسانے لکھے۔اس ضمن میں ان کا پہلا مجموعہ ’’کاغذ کی فصیل‘‘ اہم ہے۔رفتہ رفتہ وہ نئے افسانے کی جانب راغب ہوئے۔ان کے ابتدائی علامتی افسانوں

میں نئی نظم کے اثرات موجود ہیں۔ ان افسانوں میں تشبیہات و استعارات کا وافر استعمال ہے۔ ''بے زار آدم کے بیٹے'' سے وہ بحیثیت علامتی افسانہ نگار مشہور ہوئے۔ اسلوب میں علامت کو بنیادی اہمیت حاصل ہوئی۔ ان کے موضوعات لامحدود ہیں۔ فرد اور اس کے تشخص سے سفر آغاز پاتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ اجتماعی تشخص کے حوالے ابھرنے لگتے ہیں۔ ذات اور کائنات سے بات پھیلتی ہوئی آفاق کو چھوتی نظر آتی ہے۔ انھوں نے سیاست، معاشرت، معیشت، مذہب و اخلاق، نفسیات، ادب غرضیکہ ہر موضوع کی اپنی کہانیوں میں عکاسی کی۔ رشید امجد نے نہ تو مغرب زدہ ہو کر لکھا۔ اور نہ ہی حقیقت سے انحراف کر کے جدیدیت کی دکان سجائی۔ ان کا فن مقامی اور حقیقی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار اسی معاشرے کے حقیقی انسان ہیں۔ بیوی، بچے، دوست، احباب اور پھر مرشد کا کردار روحانی سطح پر ابھرتا ہے۔ گویا ایک مسلسل ارتقاء کی صورتِ حال ہے۔ یہ ارتقاء موضوعات میں بھی ہے اور اسلوب میں بھی موجود ہے۔ ان کے یہاں کہانی حقیقی اور ٹھوس وجود سے خیال میں بھی تحلیل ہوئی۔ لیکن پھر کہانی پن کی صورت میں ڈھلتی نظر آتی ہے۔ ان کا موضوع ہمیشہ اپنے فطری تقاضوں کے پیشِ نظر اپنا اسلوب بدلتا رہا ہے۔ ساٹھ کی دہائی میں پاکستان میں اردو افسانے کی جو ماہیئت اور باقاعدہ شکل ابھری۔ ان میں تین نام قابلِ ذکر ہیں۔ جنھیں ڈاکٹر وزیر آغا نے پردہ نشین کہا ہے۔ پردہ نشین اس حوالے سے کہ انھوں نے اعلانیہ طور پر افسانے کے اس ردوبدل کا اظہار نہیں کیا۔ بلکہ انتہائی خاموشی کے ساتھ اردو افسانے کا مزاج بدلا۔ یہ تین نام انتظار حسین، انور سجاد اور رشید امجد ہیں۔ ان تینوں کے تقابلی جائزے کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''انتظار حسین نے پیچھے ہٹ کر کتھا اور داستان سے رشتہ جوڑا۔ اور انور سجاد نے آگے بڑھ کر مستقبل کو زیرِ دام لانے کی کوشش کی۔ جبکہ رشید امجد نے حال کے نقطے پر کھڑے ہو کر ماضی اور مستقبل دونوں سے رابطہ قائم کیا۔ انتظار حسین کے افسانے ناسٹلجیا کی دکھن اور ہجرت کا کرب، رندھی ہوئی آواز میں ڈھل کر نمودار ہوا۔ اور انور سجاد کے یہاں بے معنویت، لامرکزیت اور اکلاپے سے مرتب ہونے والے مستقبل کے آثار پیدا ہو گئے۔ جبکہ رشید امجد نے ان دونوں رویوں کو باہم مربوط کرنے کی کوشش کی۔ اور یوں موجودی مسلک سے پھوٹنے والی بے معنویت اور بے سمتی میں صوفیانہ یکتائی اور ثقافتی معنویت کو سمو کر ایسے افسانے تخلیق کیے۔ جن کے کردار ان دونوں دنیاؤں کے مقامِ اتّصال پر سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ یہی اس افسانہ نگار کے فن کا امتیازی وصف ہے۔ کہ وہ زنجیر کے کسی ایک سرے سے بندھا ہوا نہیں ہے۔ بلکہ پوری زنجیر سے جُڑا ہوا دکھائی دیتا ہے۔'' (۲)

انتظار حسین اور انور سجاد سے رشید امجد کا تقابلی موازنہ اور ان کے منفرد مقام کا تعین صرف یہیں تک محدود نہیں۔ بلکہ ہم دیکھتے ہیں کہ کسی نہ کسی حوالے سے رشید امجد اپنے معاصر اور ہم عمر افسانہ نگاروں سے الگ، راستے کا انتخاب کرتے ہیں۔ انھوں نے فرد کی ذات کے انتشار کو خود کلامی اور آزاد تلازمۂ خیال کی ٹیکنیک کے ذریعے اجاگر کیا۔ انسان کے خارجی اور حقیقی وجود کے ساتھ ساتھ اس کے شعور اور تحت الشعور کی دنیاؤں کو کھنگالا۔ اور اسی تجزیاتی اور تجرباتی نقطۂ نظر سے وہ کائنات اور آفاق کے موضوعات کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں۔

مہدی جعفر کے خیال میں:

> ''ان (رشید امجد) کی ہیئت میں ایک گھل جانے والی لذت ہوتی ہے۔ انور سجاد کے برخلاف کرداروں کو علامتی رنگ نہیں دیتے بلکہ ماحول اور صورتِ حال علامتی ہوتی ہے۔ کردار یا دیگر اشیاء اس علامت کے جزو ہوتے ہیں۔ جنھیں کبھی حقیقی اور کبھی استعاراتی شکل دی جاتی ہے۔''

مہدی جعفر نے انتظار حسین، انور سجاد اور رشید امجد کے یہاں بیانیہ کے فرق کو واضح کرتے ہوئے کہا ہے:

> ''رشید امجد کے یہاں بیانیہ کا الگ نشیب و فراز ہے۔ ان کے اسلوب میں ٹھوس ہیئت نظر نہیں آتی مثلاً جیسی انور سجاد کے یہاں ٹھوس کرافٹنگ ہے۔۔۔ رشید امجد کے یہاں فرسودہ الفاظ اور پرانے محاوروں کی قلب ماہیئت نظر آتی ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے وہ انتظار حسین کی داستانوی زبان کے بالمقابل ایک اچھوتی اور عصری زبان خلق کرنے کے امکانات روشن کرتے جا رہے ہیں، جس میں داستانوی زبان ہی کی طرح پھیلنے اور بڑھنے کی گنجائش بدرجۂ اتم ہو۔ طلسمِ سامری کی جگہ اس میں حقیقت خیز قوتِ نمو ہو۔'' (۳)

یہی بات شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی کہی ہے کہ:

> ''رشید امجد کی سب سے بڑی کامیابی یہ کہ انھوں نے داستانی یا اسطوری رنگ اختیار کئے بغیر ہی ایک نئی طرح کی افسانوی فضا خلق کرنے میں غیر معمولی کامیابی حاصل کی ہے۔'' (۴)

رشید امجد کی اہمیت کا ایک پہلو یہی ہے کہ انھوں نے اپنی قریب ترین روایت سے اثر لینے کے باوجود اپنی الگ شناخت بنانے کی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نقادوں نے انتظار حسین اور انور سجاد کے بعد انھی کو سب سے اہم

افسانہ نگار قرار دیا۔ یہاں دو معتبر نقادوں کا حوالہ دلچسپی کا باعث ہوسکتا ہے۔ صبا اکرام ان مذکورہ افسانہ نگاروں کا ذکر کرنے کے بعد ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''ان افسانہ نگاروں کے بعد جدید افسانہ نگار کی حیثیت سے جو نام سب سے اہم ہے وہ رشید امجد کا ہے۔ اس کے خصوصی ذکر کے بغیر جدید/علامتی افسانے پر لکھا گیا کوئی بھی مقالہ نامکمل سمجھا جائے گا۔'' (۵)

اور یہی بات قدرے مختلف پیرائے میں اپنی کتاب میں ڈاکٹر بشیر سیفی نے بھی بیان کی ہے۔ وہ قمطراز ہیں:

> ''رشید امجد افسانہ نگاروں کے اس گروہ سے تعلق رکھتا ہے جس نے انتظار حسین اور انور سجاد کے بعد اردو میں علامتی اور تجریدی افسانے کو رائج کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا۔'' (۶)

رشید امجد کی انفرادیت آغاز ہی سے ظاہر ہونا شروع ہوگئی۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ انفرادیت اگر ایک طرف خود ان کی پہچان کا ذریعہ بن رہی تھی تو دوسری طرف نئے افسانے کے ارتقاء میں بھی اپنا کردار ادا کر رہی تھی۔ یہ سارا عمل کس طرح ظہور پذیر ہو رہا تھا اس کا اندازہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ہم معاصر افسانے پر ان کے افسانے کے اثرات اور دیگر افسانہ نگاروں کے ساتھ ان کے تقابلی مطالعے کا جائزہ نہ لیں۔ ایسا کرنے سے ہی ہم کوئی ایسا معیار وضع کر سکتے ہیں۔ جو ان کے مقام کے تعین میں مدد دے گا۔

معاصر افسانہ پر رشید امجد کے اثرات اور تقابلی مطالعہ

رشید امجد کی افسانہ نگاری کا آغاز حقیقی موضوعات کی عکاسی سے ہوتا ہے۔ ''کاغذ کی فصیل'' جو پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ حقیقت نگاری کی ٹیکنیک میں لکھا گیا۔ ''بے زار آدم کے بیٹے'' جو علامتی حوالے سے متعارف ہونے والا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ اس کے بھی بعض افسانے حقیقت نگاری کے زمرے میں آتے ہیں۔ لیکن اپنے مشاہدے، تجربے اور وسیع مطالعہ کی بنیاد پر انھوں نے ایک نئی اور منفرد راہ اختیار کی۔ اس راہ میں نہ تو کسی کی تقلید ہے اور نہ روایت سے اس طرح انحراف۔ کہ معاشرتی زندگی کی عکاسی اور اپنے عہد کے جدید تقاضوں کو فراموش کر دیا جاتا۔ بقول ڈاکٹر انور زاہدی:

> ''رشید امجد نے بیانیہ افسانے کی مضبوط اور بے حد توانا روایت میں دراڑ ڈال کر نئی علامت گری سے اپنے معاشرے کی ایک نئی کہانی بیان کی۔ اور ایک ایسے سچ کو لفظوں کا روپ دیا۔ جسے گونگے اور بہرے معاشرے میں سننے اور سنانے کا حوصلہ ختم ہو چکا تھا۔'' (۷)

رشید امجد کی انفرادیت افسانے کی داخلی اور خارجی ساخت کے تعلق سے ایک نئی جہت سے ابھرتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں تہذیبی جڑوں کی تلاش کا عمل ہے۔ وہ روحِ انسانی کے اس حصے کی بازیافت اور تلاش میں سرگرداں ہیں۔ جو ماضی کی نذر ہو گیا۔ رشید امجد کے افسانوں میں بنیادی مسئلہ عہدِ حاضر میں فرد کے وجود اور تشخص کا ہے۔ وہ تشخص جو معاشرے کی داخلی اور خارجی چیرہ دستیوں کی نذر ہو رہا ہے۔ انتظار حسین کے یہاں ماضی کی اہمیت اساسی ہے۔ جبکہ رشید امجد ذات و کائنات کے انکشاف میں ارض و سما کی وسعتوں کو کھنگالتے ہیں۔ یہاں ''وقت'' ہر قید سے آزاد ہے۔ ایک لمحۂ موجود ہے۔ جو صدیوں پر حاوی ہو جاتا ہے۔ اور کئی زمانے اس لمحۂ موجود میں سمٹ آتے ہیں۔ انتظار حسین کے افسانوں میں صوفیا کے ملفوظات اور اسالیب کا اثر نظر آتا ہے۔ جبکہ رشید امجد نے تصوف کی روایت کو مرشد کے کردار میں سمو کر اس دنیا کے اسرار و رموز کو برتا ہے۔ اس طرح رشید امجد انور سجاد کی فنی روایت سے بھی الگ نظر آتے ہیں۔ انور سجاد نے اپنی علامتیں اور استعارے مغربی داستانوں اور اساطیری کرداروں سے لئے ہیں۔ انور سجاد کے برعکس رشید امجد اپنے زمانے، اس کے ردوبدل، اور تمام صورتِ حال کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ ان کا اپنا ہی معاشرہ ان کے سامنے ہے۔ انتظار حسین کا تجربہ ماضی کا ہے۔ جبکہ رشید امجد کے تجربوں اور مشاہدوں کے سوتے ان کے اپنے معاشرے سے ہی پھوٹتے ہیں۔ معاشرتی ٹوٹ پھوٹ کا سفر خالدہ حسین کے افسانوں میں بھی ہے۔ وہاں بھی روحانی سکون کے لئے پیروں، فقیروں کی دنیا ہے۔ رشید امجد صرف اس دنیا کی تلاش ہی نہیں کرتے۔ بلکہ اس تلاش کے ساتھ وہ اپنے وجود کی تلاش اور اس کی مادی، روحانی اور آفاقی پہچان کو بھی پانے کے لئے سرگرداں ہیں۔

معاصر افسانے پر رشید امجد کے اثرات بالواسطہ یا بلاواسطہ مرتسم ہوتے دکھائی دیتے ہیں اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کے سبب نئے افسانے کو پنپنے کا خوب موقع ملا۔ اعجاز راہی اردو افسانے کا ایک اہم نام ہے۔ رشید امجد کے قریبی ساتھیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ افسانے کے اس ابتدائی سفر میں دونوں ایک دوسرے کے رفیق رہے۔ خارجی جبر کے اثرات اعجاز راہی کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ لیکن اس حوالے سے صورتِ حال فرق ہو جاتی ہے۔ کہ اعجاز راہی کو مارشل لاء کے جبر کا براہِ راست سامنا کرنا پڑا تھا۔ اس لئے ان کے یہاں تجربہ مزید اذیت اور تلخی کے ساتھ ابھرا۔ مارشل لاء کا جبر اور قید و بند کی مشکلات کا ذکر ان کے معاصرین کے یہاں کم و بیش خارجیت سے متصادم ہونے کی ایک شدید کیفیت ہے۔ اس حوالے سے مسعود اشعر کا نام بھی قابلِ ذکر ہے۔ ان کے افسانوں میں زوال پذیری کے پس منظر میں تصویریں دھندلا رہی ہیں۔ حقیقت معدوم ہوتی جاتی ہے۔ بے ربط اور بے معنی صورتِ حال جا بجا موجود ہے۔ رشید امجد نے بھی ایسی ہی درپیش صورتِ حال کو برتا۔ لیکن اسی انداز سے کہ اس بے ربطی اور بے اعتدالی میں نئے اسرار کے دَر کھلتے نظر آتے ہیں۔

تخریب سے تعمیر کی نوید بھی ملتی ہے۔ ''سہ پہر کی خزاں'' اور ''پت جھڑ میں خود کلامی'' کے تمام افسانے جو کم و بیش ایسی ہی صورتِ حال میں لکھے گئے۔ عہدِ زوال کی تصویروں کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ غور و فکر کی سعی اور شعور کی تہیں کھلتی جاتی ہیں۔ غور و فکر کی یہ سعی مقامی حوالوں کے ساتھ مل کر ان کی انفرادیت قائم کرتی ہے۔

علامتی افسانہ لکھنے والوں میں ایک اور اہم نام مرزا حامد بیگ کا ہے۔ ان کے یہاں مغلیہ تہذیب کے انتشار کا حوالہ اپنے عہد کے انتشار کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں اکثر و بیشتر کردار زندگی سے مایوس نظر آتے ہیں۔ اور جبر کے خلاف آواز بلند کرنے کی جرأت بھی ان کے یہاں ناپید دکھائی دیتی ہے۔ جبکہ رشید امجد کی کہانی کا انسان جبر کی تمام قوتوں کے ساتھ نبرد آزما ہے۔ جن کے اندر زندگی حوصلہ مندی کے ساتھ بسر کرنے کا نام ہے۔

رشید امجد کے اکثر افسانوں میں تہہ دار شعور کے لئے شعری وسائل کا استعمال ہوا ہے۔ جو خالدہ حسین اور انور سجاد کے یہاں بھی موجود ہے۔ خالدہ حسین کے یہاں اس حوالے سے کہیں کہیں خشکی اور بے رنگی کا عنصر بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''میرے اسلوب میں انور سجاد کی سی خشکی نہیں۔ نہ ہی خالدہ حسین کی سی بے کیف انشائیت ہے۔ بلکہ میرے ہاں ان وسائل نے اسلوب میں ایک ملائمت اور معنوی تہہ داری پیدا کی ہے۔''(۸)

رشید امجد کے اسلوب کا یہ رنگ ان کے تجربات اور مشاہدات کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ بقول ڈاکٹر انور سدید:

> ''رشید امجد کی انفرادیت یہ ہے کہ اس نے انور سجاد کے تجریدی، انتظار حسین کے علامتی تجربوں میں مدغم ہو جانے کی بجائے اپنی راہ الگ تراشی۔ اور جدید افسانے کے ٹوٹے ہوئے فریم میں ایسی تصویریں پیش کیں۔ جو حقیقت کی سطح کو چھوتی اور معنی کے انکشاف سے ارفع جمالیاتی سطح تک پہنچانے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔''(۹)

جدید اردو افسانے میں ایک اہم نام انوار احمد کا بھی ہے۔ ان کے ہاں ٹیکنیک کا تنوع موجود ہے۔ بیانیہ اور علامتی دونوں طرز کی کہانیاں لکھیں۔ ان کے کردار بھی ظلم و ستم کے خلاف آواز بلند کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کا راستہ رشید امجد سے اس حوالے سے الگ ہو جاتا ہے کہ ظلم و جبر کے خلاف لکھتے ہوئے ان کے قلم سے طنز کی کیفیت اور اس کی شدت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ لیکن رشید امجد کے یہاں ایک حکیمانہ شعور اور آگہی اس طنزیہ کیفیت کو اعتدال و توازن عطا

کرتی ہے۔اور جہاں تک احمد داؤد کی ابتدائی کہانیوں کا تعلق ہے۔ان میں رشید امجد کا رنگ موجود ہے۔احمد داؤد نہ صرف اس ضمن میں رشید امجد سے متاثر تھے۔ بلکہ رشید امجد سے ان کی دوستی اور رفاقت بھی اس کا ایک حوالہ اور اثرات کا موجب بن جاتی ہے۔رشید امجد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''داؤد مجھ سے الگ اپنا اسلوب بنانا چاہتا تھا۔وہ اس بات سے بہت بھاگتا تھا۔کہ کوئی یہ نہ کہے کہ یہ تو رشید امجد کا اسلوب ہے۔۔۔۔اور پھر وہ اس میں کامیاب بھی ہوا۔''(۱۰)

علامتی افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش کا حوالہ بھی بہت اہم ہے۔ان کے یہاں نئی اور پرانی نسل کا باہمی تصادم وتضاد ملتا ہے۔ان کا پہلا افسانہ ''نئے قدموں کی چاپ'' علامتی تھا۔اگر چہ ان کا علامتی عمل فطری نظر آتا ہے۔لیکن افسانوی کرداروں میں کہیں کہیں غیر حقیقی پن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔جبکہ رشید امجد کے افسانوں میں ماحول یا صورتِ حال سے علامتیں جنم لیتی ہیں۔خاص طور پر صوفیانہ نظامِ فکر کی وضاحتوں میں ان کی وضع کردہ اصطلاحات میں ان کا داخلی احساس اور تجربہ بولتا ہوا نظر آتے ہیں۔وہ فرد کے حوالے سے اپنی ذات کے اندر اتر کر لکھتے ہیں۔مقامی زندگی کے حوالے ان کے ہاں جابجا بکھرے ہوئے ہیں۔

رشید امجد کے فن پر اس سے قبل تفصیل سے گفتگو ہو چکی ہے۔اب ان صفحات میں اردو افسانے میں ان کے تعین مقام کے لئے ان کے موضوعات اور اسلوب کی اہمیت کا مختصر سا جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

ساٹھ اور ستر کی دہائیوں کے تذکرے میں یہ بات درمیان میں آئی تھی کہ یہ ادوار کئی حوالوں سے بحرانوں اور شکست وریخت کا زمانہ ہے۔موضوعات کی نوعیت وہ نہیں جو اس سے قبل تھی بلکہ یہ جدید حسّیت کا زمانہ موضوعاتی اعتبار سے اپنی کچھ مخصوص جہتیں بھی رکھتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جدید افسانے کی تکنیک اور اسلوب ہمہ پہلو اور منفرد ہیں جیسا کہ شہزاد منظر نے لکھا ہے:

''جو لوگ دورِ جدید کے افسانوں کا مطالعہ کرتے رہے ہیں۔وہ اس حقیقت سے واقف ہیں کہ آج کا افسانہ روایتی افسانے کی طرح صرف کہانی بیان نہیں کرتا۔زندگی کے تلخ حقائق، اقدار کی شکست وریخت اور زندگی کی بے معنویت اور بے سمتی کا نوحہ بھی پیش کرتا ہے۔اور جبر اور استحصال کے خلاف صدائے احتجاج بھی بلند کرتا ہے۔''(۱۱)

یہ بات طے ہے کہ جدید افسانے میں محض ذات ہی محور نہیں ہے بلکہ اقدار کی شکست وریخت زندگی کی بے معنویت جبر واستحصال اور دیگر ہر طرح کے تلخ حقائق موضوع بنتے ہیں۔جب ہم رشید امجد کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے

اسلوب کے علاوہ ان کے ان موضوعات کو بطور خاص پیش نظر رکھتے ہیں جن کا تعلق زندگی اور اس کے معاملات سے تو ہے ہی مگر اس میں ان کا فلسفیانہ نقطۂ نظر سب سے زیادہ اہم ہے۔

رشید امجد کے موضوعات کی ایک اہمیت یہ بھی ہے۔ کہ ان کے پس پردہ ہم ان کے عہد کی جدلیات کا مطالعہ بھی کر سکتے ہیں۔ وہ عہد در عہد بدلتے ہوئے رویوں کے ساتھ چلتے ہیں۔ اسی وجہ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا فن جامد نہیں۔ بلکہ زندگی کی حرکت و حرارت سے عبارت ہے۔

رشید امجد کے فن کا مجموعی جائزہ اور تعین مقام

رشید امجد کا فن مسلسل ارتقاء پذیر نظر آتا ہے۔ ابتدا میں وہ فرد کی ذاتی زندگی اور اس کے مسائل کو پیش نظر رکھتے ہوئے ٹھوس اور حقیقی زندگی کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ''کاغذ کی فصیل'' اور ''گمشدہ آواز کی دستک'' کے تمام افسانے جو اس حوالے سے لکھے گئے۔ ان میں طبقاتی تقسیم، مسائل معاش و روزگار کے ساتھ ساتھ نوجوان ذہن کا داخلی انتشار بھی نمایاں ہے۔ اس انتشار کا محرک رسم و رواج کی غلامی، غربت و افلاس، معاشی مسائل، جنسی گھٹن اور سماجی ناانصافی کے حوالے سے ابھرتا ہے۔ کیوں، کیا اور کیسے؟۔۔۔ فرد کے ذہن میں سماج اور خارجی جبر کے باعث یہ سوالات ابھرنے لگتے ہیں۔ ''بے زار آدم کے بیٹے'' میں فرد فرسٹریشن، داخلی گھٹن اور ماحول سے متصادم دکھائی دیتا ہے۔ رشتوں کی پائمالی، اخلاقی قدروں کا زوال، فرد کا غم و غصہ اور ماحول سے متصادم کیفیت جنم لیتی ہیں۔ بے یقینی، بداعتمادی زور پکڑتی ہے۔ ہر فرد بے نام اور چہرہ بے چہرہ ہونے لگتا ہے۔ یہاں سے شناخت کا مسئلہ سر اٹھاتا ہے۔ یہی تلاش کا سفر بھی ہے۔ زندگی سے متنفر اور بوجھل انسان موت کو اس مرحلے پر اپنی پناہ گاہ سمجھنے لگتا ہے۔

رشید امجد کی کہانی کا فرد اپنے ماحول سے بے زار ہے۔ اس ماحول میں سیاست اور خارج کے جبر کا رنگ نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ مارشل لاء کی بندشیں، قید و بند کی صعوبتیں اور حکمِ زباں بندی پر مبنی موضوعات رفتہ رفتہ ان کی کہانی پر چھانے لگتے ہیں۔ یہاں انسان کی داخلی صداقتیں مفلوج بھی ہیں اور متحرک بھی۔ کیونکہ اسے اپنی عزتِ نفس اور احساس وجود ہر ہر قدم پر عزیز ہے۔ اب قبر اور موت کے حوالے سیاسی جبر کی صورت ابھرتے ہیں۔ شناخت کا مسئلہ مسلسل ارتقاء پذیر ہے۔ یہ ارتقائی عمل رشید امجد کے یہاں بڑا فطری اور منطقی ترتیب سے تشکیل پاتا ہے۔ بے یقینی سے یقین ۔۔ نفی سے اثبات اور بے شناختی سے شناخت کے راستے ہموار ہونے لگتے ہیں۔ اس فرد کا ایک سفر خوابوں کے اندر بھی جاری و ساری ہے۔

شعوراور

لاشعور کی دنیائیں اپنے در وا کرتی ہیں۔ چونکہ ٹھوس موضوعات اور بیانیہ انداز سے اب فنی سفر علامتوں میں ڈھلتا ہے۔ اسے ہم خارج کے جبر کا باعث بھی کہہ سکتے ہیں۔ اور موضوعات کی ضرورت بھی۔ علامتی اور تجریدی سطح کہانی کو جال کی طرح لپیٹ لیتی ہے۔ بقول ڈاکٹر نوازش علی:

> ''روایتی کہانی کا قاری بہت جلد رشید امجد کے اسلوب سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا۔ اسی مقام پر آ کر وہ اپنے ہم عصر و ہم عمر افسانہ نگاروں سے الگ ہو جاتا ہے۔'' (۱۲)

رشید امجد کی کہانی میں فرد ذاتی گمشدگی کے ساتھ ساتھ اب اجتماعی گمشدگی کا کرب بھی سہتا ہے۔ لیکن مایوسی اور ناامیدی کی بجائے وہ تلاشِ ذات کے ساتھ ساتھ تلاشِ کائنات میں سرگرداں نظر آتا ہے۔ اس تلاش کے اوّل اوّل آثار ''بے زار آدم کے بیٹے'' سے ابھرنے لگتے ہیں۔ مشاہدہ، مطالعۂ فطرت اور شعور و آگہی کی کیفیت رفتہ رفتہ بڑھنے لگتی ہے۔ خارجی جبر اور داخلی سفر ـــــ دونوں سمتیں متوازی چلتی ہیں۔ افسانوی مجموعہ ''ریت پر گرفت'' کے زیادہ تر افسانے مشاہدے سے زیادہ تجرباتی سطح پر متحرک نظر آتے ہیں۔ مرشد کا کردار پہلی مرتبہ اسی مجموعے میں افسانہ ''نارسائی کی مٹھیوں میں'' میں ابھرتا ہے۔ رشید امجد کی انفرادیت یہ ہے کہ مرشد کا کردار کہیں باہر سے پکڑ کر لایا گیا فردِ کامل نہیں۔ بلکہ یہ ان کی ابتدائی کہانیوں کا ''اَن نون'' ہے۔ جو شعور و آگہی سے رفتہ رفتہ فرد کے خارجی ٹوٹ پھوٹ سے داخلی سطح پر جنم لیتا ہے۔ اور پھر دوئی کی صورت وہ اس منتشر الخیال فرد اور اس کی شکستہ زندگی میں ہدایت کا سرچشمہ بنتا ہے۔

''بے زار آدم کے بیٹے'' میں ہمیں مجموعی طور پر انفرادی اور اجتماعی سطح کے لحاظ سے جو ٹوٹ پھوٹ، برہمی اور ناراضگی کی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔ ''سہ پہر کی خزاں'' کی تمام کہانیوں میں یہ برہمی اور عدم تحفظ کی فضا بڑھتی دکھائی دیتی ہے۔ یہ مارشل لائی جبر ہے۔ تمام صورتِ حال تاریک اور گھمبیر ہے۔ موت، قبر، جنازہ سیاسی علامتوں کی صورت ابھرتے ہیں۔ اور یہ انداز ''پت جھڑ میں خود کلامی'' تک پہنچتے پہنچتے شعور و آگہی کے رنگ اختیار کرنے لگتا ہے۔

رشید امجد نے نفسیاتی سطح پر جو موضوعات اٹھائے ہیں۔ اور جس طرح ان کا تجزیہ کیا ہے۔ ان کی انفرادیت یہاں بھی نمایاں طور پر سامنے آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> ''وہ ان مسئلوں اور الجھنوں کے بارے میں سوال اٹھاتے ہیں۔ جنھیں آج کے انسان نے نئے عہد کا موڑ مڑتے ہی اچانک سامنے پایا ہے۔ وہ عام معنی سے پرے دیکھنے کے متلاشی اس لئے ہیں کہ نہ آج کے مسئلے سیدھے سادے ہیں نہ ان کا ہر جواب اظہار کی براہِ راست

سطح سے ممکن ہے۔" (۱۳)

رشید امجد کے موضوعات میں بڑی رنگا رنگی ہے۔ ذات، سماج اور کائنات۔ اس تکون میں موجود تقریباً ہر موضوع اور ہر فکری جہت کو اپنی کہانیوں میں پیش کیا۔ ان کے بعض موضوعات میں انفرادی اور ذاتی طور پر ارتقاء کی ایک منفرد کیفیت ہے۔ مثلاً موت، زندگی اور وقت کا تصور۔ یہ موضوعات ابتداء میں فرد کے حوالے سے پھر سماج کے حوالے سے اور اگلے مرحلے پر یہ آفاقی نوعیت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہاں خوف، دہشت اور بے یقینی کی بجائے ٹھہراؤ، اعتدال اور کچھ پا لینے کی کیفیت اور لذت سے ہم آہنگی کی صورتِ حال ابھرتی ہے۔ مجموعہ "بھاگے ہے بیاباں مجھ سے" کے تمام افسانے کسی نہ کسی حوالے سے تصوف کے رنگ و بصیرت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ اور اس میں رشید امجد کا ایک اور کمال یہ ہے کہ وہ اس متصوفانہ موضوع کو اکثر و بیشتر ایک سائنس دان اور دانشور کی حکیمانہ نگاہ سے بھی دیکھتے ہیں۔ مجموعہ "شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد" میں زیادہ تر ایسی ہی صورت سامنے آتی ہے۔ انھوں نے قبر، موت اور وقت کے تصور کو ازلی اور ابدی صداقتوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں زندگی اور موت کے رشتے جو انسانی وجود کے ساتھ وابستہ دکھائے گئے ہیں۔ وہ اٹوٹ بن جاتے ہیں۔ اور جن تاریخی صداقتوں میں ٹوٹ پھوٹ اور اخلاقی قدروں کے زوال کا وہ نوحہ خواں ہے۔ اب ان قدروں کی بازیافت کا عمل بھی آغاز پاتا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کی اکائی عمل کی کیفیت میں سے گزرتی ہے۔ اب زندگی نہ تو موت کے مترادف ہے۔ اور نہ موت محض خارجی جبر اور سیاسی انتشار کا نام —— اب رشید امجد کے موضوعات نظامِ فطرت اور اس کے قدرتی سسٹم کی عکاسی بھی کرتے ہیں۔ گویا فکری اپج تخیل اور تصور کی جولاں گاہ سے کامیاب پلٹتی ہے۔ اور نئے فکر و شعور کی پختگی کے ساتھ زندگی اور اس کے ٹھوس حالات و واقعات کی طرف مراجعت ہے۔ اب تک آخری مجموعے "ست رنگے پرندے کے تعاقب میں"، تمام افسانے کم و بیش اسی صورتِ حال کے عکاس ہیں۔ رشید امجد کی ایک اور انفرادیت اور ممتاز مقام کا تعین اس وقت بھی ہوتا ہے۔ جب وہ ہر واقعہ، ہر جذبے، ہر کیفیت کا ذائقہ تمام انسانی حسی پرتوں پر لا کر محسوس کرتے ہیں۔ اور سیّال اور ٹھوس دونوں حوالوں سے بیان کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ اردو افسانے کی تاریخ میں یقیناً یہ نیا طرزِ احساس بھی ہے۔ بقول محمد علی صدیقی:

> "رشید امجد اردو افسانے کا اہم نام ہیں۔ اہم اس لحاظ سے کہ انھوں نے اردو افسانے میں ایک نئے طرزِ احساس کو تقویت دینے کی کوشش کی ہے۔" (۱۴)

رشید امجد کے موضوعات کی طرح ان کا اسلوب بھی نہ صرف منفرد ہے۔ بلکہ مسلسل ارتقاء پذیر دکھائی دیتا ہے۔ زبان، لب و لہجہ تمام موضوعات کے حوالے سے بدلتا جاتا ہے۔ انھوں نے روایتی اسلوب سے دامن بچا کر ایک نئے

اسلوب کا راستہ ہموار کیا۔ ابتدائی کہانیوں میں زیادہ تر بیانیہ انداز ہے۔ لیکن کہیں کہیں ایسے بلیغ فکری افق ابھرنے لگتے ہیں۔ جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسلوب بھی اپنے موضوع کی مناسبت سے نیا پن اختیار کر رہا ہے۔ رشید امجد نے روایت سے جو تعلق قائم کیا۔ ہم اس کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ کہ داستانوی رنگ، تلمیح، تمثیل، امیجری کو جہاں جہاں بروئے کار لائے۔ اس میں مکمل طور پر اپنے انفرادی تجربات و مشاہدات شامل کیے۔ اپنے عہد کی عکاسی اور فرد و کائنات کی تمام داخلی و خارجی جہتوں کی ترجمانی کا سرا ان سے اس طرح باندھا کہ وہی ان کا نیا اسلوب ٹھہرا۔ شہزاد منظر اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''رشید امجد نے افسانے کے لئے نہ صرف مروّجہ اسلوب سے انحراف کیا۔ بلکہ اظہار کے لئے لسانی تشکیلات سے بھی کام لیا۔ اور اظہار کو ایک نیا روپ بخشنے کی کوشش کی۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اس کوشش میں رشید امجد تنہا نہیں تھا۔ اس میں یونس جاوید، منشا یاد، اعجاز راہی، سمیع آہوجہ بھی شامل تھے۔ لیکن سب سے زیادہ شہرت اور کامیابی رشید امجد کو حاصل ہوئی۔'' (۱۵)

اس میں شبہ نہیں کہ رشید امجد جس عہد میں اپنی شناخت بنا رہے تھے۔ اسی عہد میں دیگر لکھنے والے بھی اپنی پہچان کے لئے سرگرداں تھے۔ کیونکہ رشید امجد نے اگر اپنے عہد سے اثر قبول کیا تو دوسرے بھی اس سے محفوظ نہیں تھے۔ لیکن جب ہم رشید امجد کا انفرادی مطالعہ کرتے ہیں۔ تو ہمارے پیش نظر یہ بات بھی ہوتی ہے کہ انھوں نے اپنے عصر سے کس سطح پر اثر قبول کیا۔ اور پھر اسے کس طرح پیش کیا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار کا زاویۂ نگاہ اور پیرایۂ اظہار ہی ایسے وسیلے ہیں جو کسی موضوع کی اس سمت کو سامنے لاتے ہیں۔ جو دوسروں سے پوشیدہ رہ جاتی ہے۔ اور جب کوئی فن کار اپنے اسلوب کے ساتھ اپنے زاویہ نگاہ کو بھی ایک نئی سطح دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تو تب ہی اس کی انفرادیت ابھر کر سامنے آتی ہے اور وہ دوسروں سے ممتاز دکھائی دیتا ہے۔

ابتدائی افسانوی مجموعے ''کاغذ کی فصیل'' کا اسلوب بیانیہ ہے۔ ''بے زار آدم کے بیٹے'' سے بطور علامت نگار شہرت پاتے ہیں۔ رشید امجد کو خود بھی اس کا احساس تھا۔ کہ اب افسانے کو نئے موضوعات کے حوالے سے نئے زبان و بیان کی ضرورت ہے۔ اس ضمن میں ان کی کہانیاں ''ریت پر گرفت''، ''تیز دھوپ میں مسلسل رقص''، ''تشبیہوں سے باہر پھڑ پھڑاہٹ''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''خواب آئینے''، ''ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہ حوالے اس حقیقت کو یقیناً تقویت دیتے ہیں کہ رشید امجد اردو افسانے کی روایت میں ایک نئے اسلوب

کے بانی ہیں۔اس حوالے سے ڈاکٹر بشیر سیفی لکھتے ہیں:

''اپنے مخصوص اسلوب کے حوالے سے وہ ایک ایسا صاحبِ اسلوب افسانہ نگار بھی قرار پاتا ہے۔جس نے ایک پورے دور کو متاثر کیا ہے۔اور یہ اس کا ایسا اعزاز ہے۔جس پر فخر کرنے میں وہ حق بجانب ہے۔''(۱۶)

ان کا اسلوب کوئی ظاہراً اوپر سے اوڑھا ہوا نہیں لگتا۔ بلکہ موضوعات کی کوکھ سے پھوٹتا ہے۔اس میں جو روایت کی بُو باس ہے۔اسے بھی رشید امجد نے اپنے نئے اظہار اور پیرایۂ بیان میں کھپا کر نیا مزاج اور آہنگ دیا ہے۔''بے زار آدم کے بیٹے'' میں علامتیں بہت حد تک اپنے ماحول سے وابستہ نظر آتی ہیں۔جبکہ ''ریت پر گرفت'' میں علامتیں تفہیم کے لحاظ سے سادہ نہیں رہتیں۔ان میں دبازت آجاتی ہے۔اسی طرح مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں ساری علامتیں اور استعارے تفکّر سے بھرپور نظر آتے ہیں۔اس رنگ اسلوب کے اشارے ''ریت پر گرفت'' کے افسانوں ہی سے ابھرنے لگتے ہیں۔ جہاں وجودی مسائل کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔یہاں امیجز کی ایک دنیا آباد ہے۔بقول علی حیدر ملک:

''لمحہ وجود کے حوالے سے ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ'' ایک ایسی پرفیکٹ امیجری ہے۔جس کی داد مجھے پورا یقین ہے کہ رشید امجد سارتر سے بھی لے لے گا۔''(۱۷)

رشید امجد کے بعض منفرد استعارے اور علامتیں اردو افسانے میں صرف انھی کی ہو کر رہ جاتی ہیں۔مثلاً دھند، رات، دریا، وقت وغیرہ۔یہ علامتیں ہر دور میں ارتقاء پذیر رہتی ہیں۔

رشید امجد کے اب تک کے آخری مجموعے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' اسلوب کے اندر پھر رد و بدل ہے۔وہ فرد جو وجود کا خارجی خول توڑ کر داخل میں اترا تھا۔کشف اور خود آگہی کی روشنی لے کر پلٹا ہے۔یہ مراجعت ہے۔لیکن اس مراجعت میں کشف و گیان کی رنگ آمیزی بھی شامل ہوگئی ہے۔بیانیہ اور علامتی دونوں طرح کا اسلوب اس میں موجود ہے۔گویا اسے ہم فکری بیانیہ اسلوب کا نام دے سکتے ہیں۔

جہاں تک رشید امجد کے کرداروں کا تعلق ہے۔وہ ہمہ جہت بھی ہیں اور بہت حد تک منفرد بھی ـــــ بیوی بچوں کا کردار اور دوست احباب کے کردار رشید امجد کو اسی مادی دنیا سے وابستہ کیے ہوئے ہیں۔یہ ماحول کی تضاداتی سطحوں سے جنم لیتے ہیں۔فرد کے لئے زندگی گزارنے کا بہانہ اور ماحول کی سخت گیری میں امید کی کرن بھی ہیں۔یہ کردار اس رنگ میں اس طور سے پہلے کہیں نظر نہیں آتے۔اسی طرح صیغہ واحد متکلم کا کردار ہے۔جو اپنے اندر کئی کرداری صفات رکھتا ہے۔یہ بیٹا، بھائی، شوہر، کلرک، استاد، سائنس دان، دانشور اور فلسفہ و حکمت رکھنے والی شخصیت ہے۔اسی کے وجود سے

مرشد کا کردار جنم لیتا ہے۔ جو رفتہ رفتہ انتہائی توانا اور متحرک دکھائی دینے لگتا ہے۔ اس میں صیغہ واحد متکلم کی ساری توانائی، غور و فکر، حکمت و دانش اور تجزیہ و تحلیل کرنے کی خوبی سمٹ آتی ہے۔ رشید امجد کے اس کردار کی مانند کسی اور افسانہ نگار کے یہاں ایسا کردار نہیں ملتا۔ رشید امجد کی انفرادیت یہ ہے کہ دیگر افسانہ نگاروں سے ہٹ کر تصوف کے مسائل کو مرشد کے اس وجود میں بھر دیا۔ جو خود مختار ہو کر اسی روحانی دنیا کو کھنگالتا ہے۔ باقی افسانہ نگاروں کے یہاں تصوف اور روحانی دنیا کے اسرار اس طور سے مجسم ہو کر نہیں ابھرے۔ یہ پہلو بھی رشید امجد کو دوسرے افسانہ نگاروں سے جدا اور منفرد بناتا ہے۔

رشید امجد کے کردار ٹھوس مگر بے جان چیزیں بھی ہیں۔ مثلاً قدیم گھر کا ذکر، بے جان مجسمہ، اور سادھو کے کردار وغیرہ۔ لیمپ پوسٹ بھی اسی زمرے میں آتا ہے۔ اسی طرح کچھ کردار ایسے ہیں جو تجریدی ہیں۔ ان کرداروں سے رشید امجد کا مکالمہ رہتا ہے۔ مثلاً رات، خوف، دھند، زندگی اور موت وغیرہ۔

رشید امجد کے کرداروں میں بیرے کا ایک مخصوص مقام ہے۔ اس سے مکالمہ، سوال و جواب ایک طرف ہمدرد دوست اور دردمند انسان کے حوالے سے ابھرتے ہیں۔ تو دوسری طرف یہ صیغہ واحد متکلم کے داخلی جذبات کی عکاسی میں بھی مددومعاون ہے۔ یہ کردار ان کی کہانیوں میں اکثر و بیشتر مقامات پر نظر آتا ہے۔ خاص طور پر دورِ اوّل کی کہانیاں اس کردار کے بغیر نامکمل رہتی ہیں۔ بیرا اسی تہذیب و شناخت کی بھی علامت بنتا ہے۔ جب چائے خانے ادبی سرگرمیوں سے آباد ہوتے تھے۔ اس حوالے سے بیرے کا کردار اور اس کی نمائندگی ہمیں صرف رشید امجد کے یہاں ہی نظر آتی ہے۔ رشید امجد کی کردار نگاری اس لحاظ سے متنوع ہے۔ کہ ہر مقام پر، ہر شے کے اندر، ہر وجود میں وہ ایک منفرد اور جداگانہ کردار کی توانائی اور نمو پذیری کی کیفیت بھر دیتے ہیں۔ جو خود مختار ہو کر کہانی کا باقاعدہ کردار دکھائی دیتی ہے۔ یہ ان کی انفرادیت کا ایک جداگانہ پہلو ہے۔ ان کے کرداروں میں سیاسی، سماجی، مذہبی و اخلاقی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ تاریخی، نفسیاتی اور فلسفیانہ عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔

اگر ہم مجموعی طور پر رشید امجد کے یہاں فرد کی تمام حکایتوں اور روایتوں کو سمیٹیں تو بہت حد تک فرد کا وہ وجود نظر آتا ہے جس کا ''روحِ ارضی استقبال'' کرتی ہے۔ استقبال کی نوعیت اس فرق کے ساتھ ہے۔ کہ اس کے ہاتھ میں کش مکشِ حیات کا پروانہ تھما دیا جاتا ہے۔ اسے اس زمین پر اتارا گیا ہے۔ جو جائے تصادم ہے۔ ریت، صحرا، ریگستان اور پہاڑوں کی بلند چوٹیوں کو اسے سر کرنا ہے۔ یہ کائنات ایک طرف اس کے لئے علم کی تجربہ گاہ ہے تو دوسری طرف عالمِ جبر بھی —— وہ ہر شے کا تجزیہ کرتا ہے۔ نئے اسرار تک پہنچتا ہے۔ روح اور روحانیت کے مخفی سفر کے جواز و اسباب سے گزر کر وہ اپنی تخلیقی قوت کو آزماتا ہے۔ وہ ہر مقام، ہر لمحۂ تحیّر پر آپ اپنا راہنما ہے۔ وہ کسی کی دی ہوئی جنت کو قبول نہیں کرتا۔ اس کا

جہاں اسے تحفہ میں نہیں ملا۔اس کی پروازِ تخیل اسے ہر زماں میں لئے لئے پھرتی ہے۔وہ ہر زمانے میں زندہ ہے۔ رشید امجد کی سب سے زیادہ انفرادیت اس پہلو میں پوشیدہ ہے کہ انھوں نے فرد کے اندر اس کے چھپے ہوئے جوہر تلاش کر کے ارتقائے حیات اور تکمیلِ ذات کی ایک مربوط و منظّم صورت پیدا کی۔''ست رنگے پرندے'' کا سفر جاری و ساری ہے۔یہ در حقیقت قوتِ تخیل اور قوتِ تخلیق کی پرواز کا اعتراف ہے۔جس کے ڈانڈے نظامِ کائنات سے بندھے ہوئے ہیں۔

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکوں

گویا نظامِ کائنات اور ارتقائے حیات کو''بس''نہیں۔اور رشید امجد کا فنی سفر اسی نکتے کے آس پاس گھومتا ہے۔ ''پرندے'' کے ساتھ''تعاقب'' کا لفظ بھی اسی حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے۔اور اس سے یہ پہلو بھی سامنے آتا ہے۔کہ جیسے رشید امجد اس اڑان کی نئی فکری سمت کو بطور وراثت چھوڑنا چاہتے ہیں۔

حواشی

۱۔ انتظار حسین، ''پرچھائیں''، بحوالہ ''جدید افسانے میں کردار نگاری''، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص، ۴۹۸

۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، گوشۂ رشید امجد، اوراق لاہور، مدیر، ڈاکٹر وزیر آغا، اگست، ۱۹۹۰ء، ص، ۵۴

۳۔ مہدی جعفر، ''رشید امجد کی کائنات''، گوشہ رشید امجد مشمولہ ''الفاظ'' علی گڑھ، شمارہ جنوری۔اپریل ۱۹۸۸ء، ص، ۱۵، ۱۶

۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، فلیپ ''پت جھڑ میں خود کلامی''

۵۔ صبا اکرام، ''جدید افسانہ چند صورتیں'' زین پبلی کیشنز، فلیٹ A-B ندیم کارنر بلاک N، نارتھ ناظم آباد، کراچی، دسمبر ۲۰۰۱ء، ص، ۱۶

۶۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر، ''تنقیدی مطالعے''، نذیر سنز پبلشرز، ۴۰۔اے، اردو بازار، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص، 115

۷۔ انور زاہدی، ڈاکٹر، ''رشید امجد، گمشدہ راستے کا دشت نورد''، ''روشنائی''، سہ ماہی، احمد زین الدین، جلد سوم، شمارہ ۱۰، جولائی تا ستمبر، 2002ء، نثری دائرہ پاکستان، کراچی، ص، 217

۸۔ رشید امجد، انٹرویو، گلزار جاوید، چہارسو، ص، ۹

۹۔ انور سدید، ''سندِ معتبری''، چہارسُو، شمارہ جنوری، فروری ۱۹۹۸ء، ص، ۵۱

۱۰۔ رشید امجد، ڈاکٹر، انٹرویو، بلقیس صابر، بمقام سر سیّد فیڈرل کالج، راولپنڈی، ۲۶ فروری، ۱۹۹۷ء

۱۱۔ شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان اسٹڈی سنٹر، جامعہ کراچی، اگست ۱۹۹۷ء، ص، ۱۴۲

۱۲۔ نوازش علی، ڈاکٹر، رشید امجد کے افسانوں کی اسلوبیاتی اساس، ''چہارسو''، راولپنڈی، ص، ۲۸

۱۳۔ گوپی چند نارنگ، فلیپ، ''پت جھڑ میں خود کلامی''

۱۴۔ محمد علی صدیقی، فلیپ ''ریت پر گرفت''

۱۵۔ شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ''، منظر پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۸۲ء، ص، ۱۰۱

۱۶۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر، ''رشید امجد کی افسانہ نگاری''، مشمولہ ''تنقیدی مطالعے''، نذیر سنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص، ۱۲۰

۱۷۔ علی حیدر ملک، ''ریت پر گرفت''، ایک مطالعہ، افسانہ اور علامتی افسانہ، شعبۂ تصنیف و تالیف، وفاقی گورنمنٹ کالج، بابائے اردو روڈ، کراچی، فروری، ۱۹۹۳ء ص، ۱۰۳

کتابیات

رشید امجد کے افسانوی مجموعے (بلحاظ زمانی ترتیب)

نمبر	کتاب	ناشر	سال
۱۔	بے زار آدم کے بیٹے	دستاویز پبلشرز، راولپنڈی	۱۹۷۴ء
۲۔	ریت پر گرفت	ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی	۱۹۷۸ء
۳۔	سہ پہر کی خزاں	دستاویز پبلشرز، راولپنڈی	۱۹۸۰ء
۴۔	پت جھڑ میں خود کلامی	اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی	۱۹۸۴ء
۵۔	بھاگے ہے بیاباں مجھ سے	مقبول اکیڈیمی، لاہور	۱۹۸۸ء
۶۔	دشتِ نظر سے آگے (کلیات)	مقبول اکیڈیمی، لاہور	۱۹۹۱ء
۷۔	شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد	دستاویز پبلشرز، لاہور	۱۹۹۳ء
۸۔	دشتِ خواب	مقبول اکیڈیمی، لاہور	۱۹۹۳ء
۹۔	کاغذ کی فصیل	دستاویز پبلشرز، لاہور	۱۹۹۳ء
۱۰۔	گم شدہ آواز کی دستک	فیروز سنز، لاہور	۱۹۹۶ء
۱۱۔	ست رنگے پرندے کے تعاقب میں	حرف اکادمی، راولپنڈی	۲۰۰۲ء

رشید امجد کی دیگر تصانیف۔(تنقید، ترتیب و تالیف)

نمبر	کتاب		ناشر	سال
۱۔	اقبال، فکر و فن	(مرتب)	ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی	۱۹۸۴ء
۲۔	پاکستانی ادب (چھ جلدیں)	(مرتب)	ایف جی سر سید کالج، راولپنڈی	۱۹۸۰ء۔۸۴
۳۔	پاکستانی ادب (نثر) ۹۰ء	(مرتب)	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد	۱۹۹۱ء
۴۔	پاکستانی ادب (نثر، افسانہ) ۹۱ء	(مرتب)	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد	۱۹۹۲ء
۵۔	پاکستانی ادب (نثر، افسانہ) ۹۴ء	(مرتب)	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد	۱۹۹۵ء
۶۔	تعلیم کی نظریاتی اساس	(مرتب)	ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی	۱۹۸۴ء
۷۔	تمنا بے تاب	(یادداشتیں)	حرف اکادمی، راولپنڈی	۲۰۰۱ء
۸۔	دریافت (مجلّہ) مدیر: رشید امجد		نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد	
۹۔	رویّے اور شناختیں		مقبول اکیڈیمی، لاہور	۱۹۸۸ء
۱۰۔	شاعری کی سیاسی اور فکری روایت		دستاویز مطبوعات، لاہور	۱۹۹۳ء
۱۱۔	مرزا ادیب، شخصیت اور فن	(مرتب)	مقبول اکیڈیمی، لاہور	۱۹۹۱ء
۱۲۔	میرا جی، شخصیت اور فن	(مرتب)	مغربی پاکستان اکیڈیمی، لاہور	۱۹۹۵ء
۱۳۔	مزاحمتی ادب	(مرتب)	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد	۱۹۹۵ء
۱۴۔	میں اور میرے کردار		مجلّہ آفرینش، شمارہ ۳	۲۰۰۲ء
۱۵۔	نیا ادب		تعمیرِ ملّت پبلی کیشنز، منڈی بہاؤالدین	۱۹۶۹ء
۱۶۔	یافت و دریافت		مقبول اکیڈیمی، لاہور	۱۹۸۹ء

حوالہ جاتی کتب

مصنف	کتاب	ناشر	سال
۱۔ابوسعید نورالدین	اسلامی تصوف اور اقبال	اقبال اکادمی، لاہور	۱۹۷۷ء
۲۔اے بی اشرف، ڈاکٹر	کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۸۷ء
۳۔احمد حسن، ڈاکٹر	کرشن چندر اور مختصر افسانہ نگاری	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دریا گنج، دہلی، بھارت	۱۹۸۹ء
۴۔ارتضٰی کریم، ڈاکٹر	اردو فکشن کی تنقید	دہلی یونیورسٹی	۱۹۹۷ء
۵۔آزاد کوثری	نئے افسانے کی سماجی بنیادیں	رہتاس بکس، لاہور	۱۹۹۱ء
۶۔اعجاز الحق قدوسی	تذکرہ صوفیائے سندھ	اردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور	۱۹۵۹ء
۷۔اعجاز راہی، ڈاکٹر	اظہار	ایس ٹی پرنٹرز، راولپنڈی	۱۹۸۴ء
۸۔افتخار جالب	نئی شاعری	مرتب نئی مطبوعات، لاہور	۱۹۶۶ء
۹۔انتظار حسین	علامتوں کا زوال	سنگ میل پبلی کیشنز، اردو بازار، لاہور	۱۹۸۳ء
۱۰۔انوار احمد، ڈاکٹر	اردو افسانہ، تحقیق و تنقید	بیکن بکس، گلگشت، ملتان	۱۹۸۸ء
۱۱۔انور سدید، ڈاکٹر	فکر و خیال	مکتبہ اردو زبان، ریلوے روڈ، سرگودھا	۱۹۷۱ء
۱۲۔انور سدید، ڈاکٹر	اردو ادب کی تحریکیں	انجمن ترقی اردو، پاکستان	۱۹۸۵ء
۱۳۔انور سدید، ڈاکٹر	اختلافات	مکتبہ اردو زبان، سرگودھا	۱۹۷۵ء
۱۴۔انور سدید، ڈاکٹر	اردو افسانے کی کروٹیں	مکتبہ عالیہ، لاہور	۱۹۹۱ء
۱۵۔بشیر سیفی، ڈاکٹر	تنقیدی مطالعے	نذیر سنز پبلشرز، اردو بازار، لاہور	۱۹۹۶ء
۱۶۔خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر	پریم چند کے بہترین منتخب افسانے (ترتیب، انتخاب، تنقید)	مکتبہ میری لائبریری، ناظم ادارہ، ادب و تنقید، لاہور	۱۹۸۶ء
۱۷۔خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر	نئے پرانے خیالات	لاہور اکیڈیمی، لاہور	۱۹۷۰ء
۱۸۔رشید امجد، ڈاکٹر	افسانے کے نئے موضوعات پاکستانی ادب (تنقید پانچویں جلد)	فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی	۱۹۸۲ء
۱۹۔سلیم اختر، ڈاکٹر	افسانہ اور افسانہ نگار	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۸۷ء

۲۰۔سلیم اختر،ڈاکٹر	افسانہ حقیقت سے علامت تک	اردورائٹرز گلڈ، آلہ آباد، بھارت	۱۹۸۰ء
۲۱۔سلیم آغا قزلباش	جدید اردو افسانے کے رجحانات	انجمن ترقی اردو، کراچی	۲۰۰۰ء
۲۲۔شکیب نیازی	کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری	نئی دہلی	۱۹۹۱ء
۲۳۔شمس الرحمٰن فاروقی	اردو افسانے کی حمایت میں	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
۲۴۔شہزاد احمد	فرائیڈ کی نفسیات	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۹۴ء
۲۵۔شہزاد منظر	علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ	منظر پبلی کیشنز، کراچی	۱۹۹۰ء
۲۶۔شہزاد منظر	پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال	پاکستان اسٹڈی سنٹر، جامعہ کراچی	۱۹۹۷ء
۲۷۔شہزاد منظر	جدید اردو افسانہ	پبلی کیشنز، کراچی	۱۹۸۲ء
۲۸۔صبا اکرام	جدید افسانہ چند صورتیں	زین پبلی کیشنز، ناظم آباد، کراچی	۲۰۰۱ء
۲۹۔صفی حیدر دانش سید	تصوف اور اردو شاعری	سندھ ساگر اکیڈمی، لاہور	۱۹۴۸ء
۳۰۔عبادت بریلوی، ڈاکٹر	افسانہ اور افسانے کی تنقید	ناظم ادارہ ادب وتنقید، لاہور	۱۹۸۶ء
۳۱۔علی بن عثمان، ہجویری، سید	کشف المحجوب (اردو) ترجمہ ظہیر الدین بدایونی	اردو بازار، لاہور	س ن
۳۲۔علی حیدر ملک	افسانہ اور علامتی افسانہ	وفاقی گورنمنٹ کالج، کراچی	۱۹۹۳ء
۳۳۔فردوس انور قاضی، ڈاکٹر	اردو افسانہ نگاری کے رجحانات	مکتبہ عالیہ، لاہور	۱۹۹۰ء
۳۴۔فرمان فتح پوری	اردو کا افسانوی ادب	عالمین پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۸۸ء
۳۵۔گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر	نیا اردو افسانہ	اردو اکادمی، دہلی، بھارت	۱۹۸۸ء
۳۶۔گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر	اردو افسانہ روایت و مسائل	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۸۶ء
۳۷۔مجید مضمر، ڈاکٹر	اردو کا علامتی افسانہ	کشمیر یونیورسٹی، سری نگر	۱۹۹۰ء
۳۸۔محمد حمید شاہد	ادبی تنازعات، مرتب، پروفیسر رؤف امیر	حرف اکادمی، راولپنڈی	۲۰۰۲ء
۳۹۔مرزا حامد بیگ	افسانے کا پس منظر	انارکلی، لاہور	۱۹۸۲ء

۴۰۔مسعود رضا خاکی	اردو افسانے کا ارتقاء	مکتبہ خیال، اسلام پورہ، لاہور	۱۹۸۷ء
۴۱۔ممتاز شیریں	معیار	نیا ادارہ، سویرا آرٹ	۱۹۶۳ء
۴۲۔مہدی جعفر	اردو افسانے کے افق	نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنو، بھارت	۱۹۸۳ء
۴۳۔نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر	اردو افسانہ، فنی و تکنیکی مطالعہ، ۱۹۴۷ء کے بعد	بک وائز، لاہور	۱۹۸۸ء
۴۴۔وزیر آغا، ڈاکٹر	ساختیات اور سائنس	مکتبہ فکر و خیال، لاہور	۱۹۹۱ء
۴۵۔وزیر آغا، ڈاکٹر	نئے تناظر	لاہور	س ن
۴۶۔وقار عظیم	فن افسانہ نگاری	گنپت روڈ، لاہور	۱۹۶۱ء
۴۷۔وقار عظیم	نیا افسانہ	اردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور	۱۹۶۱ء

رشید امجد کے بارے میں مضامین (شخصیت اور فکر و فن)

۱۔احمد جاوید	رشید امجد کا فنی سفر، ''چہار سو''، (ماہنامہ) راولپنڈی، جلد ۷، شمارہ جنوری، فروری، ۱۹۹۸ء	
۲۔ادیب سہیل	رشید امجد کے لیے ایک کہانی، ''روشنائی'' (سہ ماہی) کراچی، احمد زین العابدین، نکہت بریلوی، نثری دائرہ پاکستان، کراچی، جولائی تا ستمبر،	۲۰۰۲ء
۳۔اقبال جاوید	رشید امجد ایک خصوصی مطالعہ، مدیر کلام حیدری، آہنگ،	۱۹۶۹ء
۴۔امجد طفیل	گمشدہ آواز کی دستک، ''اوراق''، لاہور، جولائی، اگست،	۱۹۹۷ء
۵۔انوار زاہدی ڈاکٹر	رشید امجد، گمشدہ راستے کا دشت نورد، روشنائی (سہ ماہی) کراچی، احمد زین العابدین نکہت بریلوی، نثری دائرہ پاکستان، کراچی، جولائی تا ستمبر	۲۰۰۲ء
۶۔جاوید احمد	حیرت کا تماشائی، ایضاً ـــــــــــــــــــ	۲۰۰۲ء
۷۔جلیل عالی	دشتِ خواب، ادبیات،	۱۹۹۴ء
۸۔جمیل آذر	رشید امجد، دشتِ نظر سے آگے، مطبوعہ ''اوراق'' لاہور، جون تا جولائی،	۱۹۹۲ء
۹۔سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر	''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''، مجلّہ آفرینش، شمارہ ۳، فیصل آباد،	۲۰۰۲ء
۱۰۔صبا اکرام	رشید امجد کی تنقید نگاری، روشنائی، سہ ماہی، کراچی، جولائی تا ستمبر،	۲۰۰۲ء
۱۱۔عبدالسلام پروفیسر	رشید امجد کا افسانہ ''زیرو'' ایک تاثراتی جائزہ، ایضاً،	۲۰۰۲ء
۱۲۔عرفان صدیقی پروفیسر	جدید افسانہ، رشید امجد کے خصوصی حوالے سے، غیر مطبوعہ	
۱۳۔مبین مرزا	تمنا بے تاب، ایک تاثر، روشنائی، کراچی، جولائی تا ستمبر،	۲۰۰۲ء
۱۴۔مجید مضمر ڈاکٹر	رشید امجد کی افسانہ نگاری، چہار سو' راولپنڈی،	۱۹۹۸ء
۱۵۔محمد ابوالخیر کشفی سید	حرفِ تحسین و اعتراف، رشید امجد کے لیے، روشنائی، کراچی،	۲۰۰۲ء
۱۶۔مظہر جمیل،	رشید امجد کے افسانے، ایضاً	۲۰۰۲ء
۱۷۔ممتاز احمد خان ڈاکٹر	رشید امجد کا اسلوب، روشنائی (سہ ماہی) کراچی،	۲۰۰۲ء
۱۸۔ممتاز مفتی	مجاہد ہاتو، ''چہار سو'' راولپنڈی،	۱۹۹۸ء
۱۹۔منشا یاد	رشید امجد کا فنی سفر، مطبوعہ، ''اوراق''، لاہور، اگست،	۱۹۹۰ء
۲۰۔مہدی جعفر	رشید امجد کی کائنات، ''الفاظ''، علی گڑھ، شمارہ جنوری، اپریل،	۱۹۸۸ء

۲۱۔نجم الحسن رضوی   تمنا بے تاب، رشید امجد کا دوسرا قدم، روشنائی، کراچی،   ۲۰۰۲ء

۲۲۔ندیم شعیب   دشتِ خواب، (تجزیہ) ''اوراق''، جولائی تا اگست،   ۱۹۹۴ء

۲۳۔نوازش علی ڈاکٹر   رشید امجد کے افسانوں کی اسلوبیاتی اساس ''اوراق'' اگست،   ۱۹۹۰ء

۲۴۔وزیر آغا ڈاکٹر   بے زار آدم کے بیٹے''، اوراق، سالنامہ،   ۱۹۸۲ء

۲۵۔وزیر آغا ڈاکٹر   ''پت جھڑ میں خود کلامی''، مطبوعہ ''اوراق''، لاہور، اگست،   ۱۹۹۰ء

۲۶۔ وزیر آغا ڈاکٹر   رشید امجد کے افسانے، ''روشنائی'' (سہ ماہی) کراچی،   ۲۰۰۲ء

رسائل وجرائداوراردوانسائیکلوپیڈیا

۱۔ آفرینش،مرتب:مقصود وفا اور فیضی،شمارہ نمبر۳،فیصل آباد،۲۰۰۲ء

۲۔ ابلاغ،سہ ماہی،پشاور،جولائی،۱۹۹۴ء

۳۔ افکار،جوبلی نمبر،۱۹۷۱۔

۴۔ ادبی دنیا،خاص نمبر،۱۲،دور پنجم،دفتر ادبی دنیا،لاہور،۱۹۶۴ء

۵۔ الفاظ،(دوماہی)،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۱۹۸۸ء

۶۔ اردو دائرہ معارفِ اسلامیہ،دانش گاہِ پنجاب،شعبہ اردو،پنجاب یونیورسٹی،لاہور،جلد۶

۷۔ اردوانسائیکلوپیڈیا،فیروزسنز لمیٹڈ،لاہور،ناشر عبدالحمید خان،باراول،۱۹۶۲ء

۸۔ اوراق،شمارۂ خاص،۴،دفتر اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،۱۹۶۶ء

۹۔ اوراق،سالنامہ،چوک اردو بازار،لاہور،فروری،۱۹۶۷ء

۱۰۔ اوراق،شمارۂ خاص نمبر۳،چوک اردو بازار،لاہور،نومبر،۱۹۶۸ء

۱۱۔ اوراق سالنامہ وغالب نمبر،دفتر اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،اپریل،۱۹۶۸ء

۱۲۔ اوراق،افسانہ وانشائیہ نمبر،دفتر اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،مارچ،اپریل،۱۹۷۲ء

۱۳۔ اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،ستمبر،اکتوبر،۱۹۷۳ء

۱۴۔ اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،نومبر،دسمبر،۱۹۷۴ء

۱۵۔ اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،ستمبر،اکتوبر،۱۹۸۱ء

۱۶۔ اوراق،خاص نمبر،دفتر اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،جولائی،اگست،۱۹۸۴ء

۱۷۔ اوراق،خاص نمبر(سالنامہ)،چوک اردو بازار،لاہور،اکتوبر،نومبر،۱۹۸۵ء

۱۸۔ اوراق،چوک اردو بازار،لاہور،اکتوبر،نومبر،۱۹۸۶ء

۱۹۔ اوراق،جلد،۲۹،دفتر اوراق،۳/۱۱۵،سرور روڈ،لاہور،دسمبر،۱۹۹۱ء

۲۰۔ پہچان،(سہ ماہی)پہچان پبلیکیشنز،انڈیا،۲۰۰۱ء

۲۱۔ چہارسو،(ماہنامہ)،جلد۷،شمارہ جنوری،فروری،۱۹۹۸ء

ENGLISH BOOKS

1. Ablright Evelyn May, The Short Story, (Its principal and structure, Macmillian and Co, Ltd) London, 1927.
2. Anderson Chester. G, "James Joyes and his world", Reprinted in Great Britian, 1978.
3. Bates H.E, " The Modern Short Story, (A critical survey) 1941.
4. Chatts & Windus, "Wild Palm", London, Printed in 1939. 1954, 1962.
5. Cowell Rayond, Edited, " Critics on Yeats", London, 1971.
6. Engelberg Edward, "The nature of yeats' symbols" George Allen and unwin, London, 1971.
7. Jung C.G, Symbols of Transformation, London, 1956.
8. Mansoor Hussain Bin , "The Tawasin", Translated by Aisha, A.B.D. Arhaman At Tarjuma, Islamic Book Foundation, Lahore, Pakistan, 1978.
9. Manarvi Shabnam, "Signs in the Land Scape" (Translation of Rashid's Selected Fiction.) Dastavaiz Publishers, 1996.
10. Hale Nancy, "The Realities of Fiction", Macmillan and Co. (Ltd) London, 1963.
11. "Phychology Today", Seventh Edition, 1991.
12. Sedge Wick and Dermmovilch Novel Short Story, Atlantic Monthly Press.

13. "Study in Short Story", New York, 1956.

14. Surita Paul Kumar, "The New Story", Indian institute of Advance Study, with the association of Allied Publisher LTD, Simla India.

ENCYLOPAEDIAS & DICTIONARIES

1. Compton's Pictured Encyclopaedia and Fact Index. (Year Not Mentioned)
2. "Concise Oxford Dictionary" 192,000 definition, 120,000 entries, the new Edition for the 1990s.
3. "Concise Oxford Dictionary of Current English", Edited by H.W. Fowler and F.G. Fowler, 1964.
4. "Dictionary of Modern Critical Terms", Routlege and Kegan Paul London. (Year not mentioned)
5. Dictionary of World Literary Terms, Edited by Joseph T. Shipley with the Collaboration of 250 Scholars and other authorities, London, 1955.
6. Encyclopaedia Britanica, A new survey of universal knowledge, Volume 19, 1960.
7. Encylopaedia Britanica, Volume 21, University of Chicago, 1968.
8. New Encyclopaedia Britanica, Volume 10, Founded 15th Edition, Printed in U.S.A. 1997.